síntesis

FILOSOFÍA

FILOSOFÍA DEL ARTE

José García Leal

thémata

EDITORIAL SINTESIS

ACCESO ABIERTO

FILOSOFÍA DEL ARTE

proyecto editorial

FILOSOFÍA

[thémata]

◆

directores

Manuel Maceiras Fafián

Juan Manuel Navarro Cordón

Ramón Rodríguez García

FILOSOFÍA DEL ARTE

José García Leal

EDITORIAL
SINTESIS

© José García Leal

© EDITORIAL SÍNTESIS, S. A.
Vallekermoso 34
28015 Madrid
Tel. 91 593 20 98
http://www.sintesis.com 2002

ISBN: 978-84-995819-5-8
CREATIVE COMMONS

A Mariángeles

Índice

Presentación

1 ***Problemas de la definición del arte***

1.1. ¿Cualquier cosa puede ser una obra de arte?
1.2. Del reconocimiento a la explicación del arte
1.3. La idea hipostasiada de Arte
1.4. Condiciones necesarias y cierre extensional

2 ***Algunas definiciones actuales de arte***

2.1. Definición institucional
2.1.1. Primera versión. 2.1.2. Segunda versión: lo institucional y lo intencional
2.2. Definición intencional
2.2.1. Intención de comunicarse. 2.2.2. Lo intencional y lo semántico
2.3. Definición funcional
2.3.1. Funcionalismo estricto. 2.3.2. Lo funcional y lo intencional
2.4. Definición simbólica

3 ***El lenguaje artístico***

3.1. El acto de habla y el texto literario
3.2. Rasgos distintivos del lenguaje literario
3.3. La comunicación de los textos literarios
3.4. Intención y significado artísticos
3.5. Síntomas de lo estético
3.6. Cualidades estéticas

4 ***Expresión artística y subjetividad***
- 4.1. El diagnóstico hegeliano
- 4.2. Distintas figuras de la subjetividad
- 4.3. La subjetividad en los movimientos expresionistas
- 4.4. ¿Significado lingüístico o prelingüístico?

5 ***Teorías de la expresión***
- 5.1. La teoría clásica de la expresión
- 5.2. La acción expresiva del artista
- 5.3. Del sentimiento vivido al sentimiento como medio de expresión
- 5.4. El contenido expresivo de la obra

6 ***Realismo y representación***
- 6.1. El ideal del realismo
- 6.2. Los supuestos del realismo
- 6.3. La quiebra del realismo
- 6.4. Teoría perceptualista de la representación

7 ***Representación y verdad***
- 7.1. La representación transformadora
- 7.2. La construcción de mundos artísticos
- 7.3. Verdad como coherencia y verdad pragmática
- 7.4. La apertura de un mundo histórico

Bibliografía

Presentación

Este libro quisiera ser una exposición sistemática de los grandes temas de Filosofía del Arte. Tiene una vertiente informativa: da cuenta de las teorías que considera más relevantes para los distintos temas. Pero no pretende una descripción exhaustiva del estado de la cuestión en lo que hace a cada uno de ellos. Selecciona aquellas teorías que sirven de sustento a su propia argumentación y aquellas otras que, a modo de contrafigura, permiten perfilarla mejor. Quiere esto decir que el libro no renuncia a un punto de vista propio. Un punto de vista que se construye a partir de otros y que deja al descubierto sus influencias. Especialmente, las de Heidegger, Gadamer y Nelson Goodman.

Se apuesta aquí por la posibilidad de definir el arte. Frente a la libertad meramente formal de las prácticas "artísticas", en las que todo vale como arte, frente a la indefinición propiciada en el campo teórico, dedicado en ocasiones a deshacer las definiciones vigentes, se propone una definición positiva de lo artístico. Se trata de la definición simbólica, expuesta en el apartado 2.4. A partir de ahí, el resto del libro ha de verse como un desarrollo de dicha definición. El capítulo tercero centra la especificidad del símbolo artístico en los aspectos relacionados con su propia construcción sensible. Los capítulos restantes muestran lo que hay de específico en los procedimientos o modos de simbolización artística: la expresión, la ejemplificación y la representación. Esta simbolización peculiar determina la verdad del arte.

Recurrimos al título de *Filosofía del arte*, y no al de *Estética*, por si así se despejan algunas dudas. No existen razones de principio por las que no hayan de coincidir la Estética y la Filosofía del arte. Pero en su uso ambos términos adquieren a veces connotaciones diferentes. La Estética puede suponer -supone, con alguna frecuencia- la adopción de una perspectiva en la que lo prioritario es la determinación subjetiva de la experiencia que se tiene ante los objetos naturales bellos y, por derivación, ante las obras artísticas. La experiencia del arte se amoldaría así a la experiencia general de la belleza, más abarcante y defmitoria; y tendría sus pautas últimas en las exigencias de la conciencia estética. Bien es verdad que el término "Estética" no tiene necesariamente ese sentido, no siempre se asocia a tales supuestos. Tal vez ni siquiera sea el sentido predominante con que se usa por lo común. Mas convenía evitar posibles equívocos.

El título de *Filosofía del arte* pretende dejar claro que en nuestra perspectiva lo primero es el arte. La obra artística lleva la iniciativa. Orienta y configura la experiencia estética que ella misma hace posible. Al saber qué es el arte, se abre el camino para saber lo que es la experiencia estética. Un camino, por cierto, no transitado en este libro. Aquí

no se abordan los temas relativos a la experiencia estética. Una razón de más para preferir el título elegido.

1
Problemas de la definición del arte

I.I. ¿Cualquier cosa puede ser una obra de arte?

Entre los muchos interrogantes que despierta el arte de nuestros días, el más inmediato y comprometido acaso sea el de si realmente cualquier cosa puede ser una obra de arte, si basta con proponer algo como obra artística para que en verdad lo sea. La pregunta viene alentada por una aparente indefinición actual del arte, de forma que no sólo se desdibuja su concepto sino también se debilita la capacidad de identificar o reconocer las obras de arte. No parece que queden ya patrones de lo artístico, criterios que permitan trazar siquiera una frontera provisional entre el arte y el no-arte. La ausencia de tales criterios, de cualquier línea que eventualmente fije los confines de lo artístico, se traduce en la sospecha de que cualquier objeto puede ser una obra de arte, o al menos hacerse pasar por ella.

Desde ahí se puede comprender que la reacción provocada por ciertas manifestaciones artísticas oscile a veces entre el desconcierto y la perplejidad. No se trata en tal caso del asombro activo que siempre ha despertado la gran obra de arte: su capacidad de arrastrarnos a espacios imprevistos, de descubrirnos situaciones y perfiles insólitos que, por lo mismo, resultan sorprendentes. Provoca así la extrañeza que envuelve a toda innovación. Una extrañeza que incita a adentrarse en la obra, a seguirla en sus exploraciones. La admiración y el asombro se transforman de ese modo en interés.

El desconcierto y perplejidad ante algunos productos supuestamente artísticos es de índole muy distinta. La confusión en que nos dejan impide que tengan eco en nosotros, que nos conmuevan o iluminen de algún modo. La incertidumbre que inicialmente proyectan se convierte pronto en desinterés. No nos atrevemos a rechazarlos, pero tampoco nos afectan ni procuran satisfacción alguna. No acabamos de entenderlos y, de ese modo, es difícil apreciarlos.

Desde el punto de vista de los espectadores, la indefinición del arte puede mostrarse al menos en tres planos:

1. No se distingue con claridad lo que es arte y lo que no.
2. Cuando se supone que algo es una obra de arte, no se sabe muy bien por qué lo

es, qué razones o motivos hacen que lo sea.

3. Con frecuencia no se entiende el significado de los objetos que se presentan como artísticos.

Tales planos, sobre los que habrá que volver, son los del *reconocimiento*, la *explicación* y la *interpretación*. En los tres casos, parece que nos hayamos quedado sin unas referencias sólidas desde las que orientar nuestra comprensión y apreciación del arte.

Pero conviene problematizar el panorama esbozado hasta aquí. ¿Se da ciertamente una indefinición actual del arte? ¿Es inherente a la creatividad artística la exclusión de cualquier criterio, por provisional que se pretenda, para diferenciar el arte y el no-arte? ¿El desconcierto, el no saber cómo reaccionar, es en verdad algo impuesto por las prácticas artísticas del presente, algo a lo que debamos resignarnos? ¿Hay que permanecer inermes, dando por buena cualquier manifestación artística por el mero hecho de existir, o cabe armarse críticamente, dilucidar la naturaleza del arte y adoptar criterios para diferenciar lo artístico de lo que no lo es, para distinguir el buen arte del malo? ¿No es esta última la mejor respuesta que siempre cabe adoptar frente al arte, ante cualquier tipo de arte, la respuesta proporcionada a la importancia que le atribuimos?

Tales son las preguntas que se abordarán en las páginas que siguen. A lo largo de ellas se irá explicitando el punto de vista que las guía. Pero conviene desde ahora evitar algunos malentendidos. El primero es que no debe confundirse la actitud crítica y reflexiva que procura dar razón del arte, estableciendo criterios diferenciadores de lo artístico, con la tendencia a privilegiar el juicio estético por encima de la propia obra de arte. Dicha tendencia puede manifestarse en dos planos, teórico y práctico, aunque no necesariamente vinculados entre sí. En el plano teórico supone la afirmación de ciertas determinaciones subjetivas de la conducta estética, previas y condicionantes de la obra artística, de forma que ésta habría de ser examinada a la luz de aquéllas. En el plano práctico se corresponde con la actuación del espectador que pretende imponerse a la obra y amoldarla a sus inclinaciones subjetivas. Pues bien, el intento de definición del arte que se presentará trata de alejarse tanto de la opción práctica como de la teórica.

En el orden explicativo que aquí se adopta, la obra de arte es antes que la experiencia estética, goza de cierta prioridad lógica. Bien es cierto que se pueden tener experiencias estéticas con objetos o fenómenos no artísticos, por ejemplo, al contemplar la belleza natural en cualquiera de sus manifestaciones. Cabe también señalar la existencia de pautas estéticas -como la propensión a la unidad, coherencia, equilibrio, armonía, etc.- compartidas en mayor o menor grado por tradiciones culturales muy lejanas en el tiempo y el espacio, con lo que se apunta una cierta universalidad de la experiencia estética. Pero aun si fuera así, ello no obsta para pensar que, al menos en el mundo moderno occidental, la obra de arte es la que modela la experiencia estética, la que le hace ser como es. No se trata de que la dimensión estética quede reducida a la dimensión artística, que sea subsumida por esta última hasta el extremo de anularla. Ocurre sólo que cuando en la experiencia estética lo que se experimenta es una obra

artística, la obra orienta y configura la experiencia; y, complementariamente, la experiencia se amolda a la obra. Incluso cuando la experiencia no tiene por objeto una obra, de algún modo el arte sigue estando presente en ella, siquiera sea por influencia refleja.

La continuidad de las obras de arte ha impregnado nuestro horizonte estético, regulando las preferencias y expectativas que encauzan la experiencia estética. El poso que las obras dejan en nuestras creencias y apreciaciones se filtra también en las experiencias estéticas con objetos no artísticos, de suerte que éstas también quedan afectadas por los modos y usos adquiridos en los dominios del arte. Los criterios respecto a la belleza natural se ven así influidos por el trato con las obras de arte. En este sentido, tanto la obra artística vertebra y conforma la experiencia estética a ella consagrada, como el conjunto de las obras, la tradición artística, produce efectos indirectos o mediatos en otras experiencias afines no centradas en el arte.

Por lo demás, casi siempre es necesaria una disposición o actitud previa (en concreto, una forma de ver, un tipo de atención, que en su momento Kant caracterizó como contemplación desinteresada) para que tenga lugar la experiencia estética. El sujeto que lleva a cabo la experiencia ha de poner algo de su parte para que la misma se inicie. Ha de adoptar una posición ante el objeto, un modo de representárselo que responda a modalidades de visión propiamente estéticas. Ahora bien, una cosa es tener en cuenta los requerimientos subjetivos de la experiencia estética, en definitiva, la actitud previa que la posibilita, y otra muy distinta absolutizar el punto de vista de la actitud estética y sus condiciones subjetivas. Esta última opción es la que toma cuerpo en la tendencia teórica aludida que sitúa la actitud y conducta estéticas por encima de la obra de arte. Una tendencia que asimismo prolonga ciertas directrices de la estética ilustrada que llevaban a fundamentar la reflexión sobre el arte en las exigencias propias del juicio, inherentes al punto de vista del espectador.

Es cierto que cabe una posición intermedia, que no deriva el análisis del arte del análisis de la conducta estética, ni a la inversa. Antes bien, disocia las cuestiones relativas al arte y las relativas a la atención y conducta estéticas. Con ello se da por supuesto, como hace por ejemplo Jean-Marie Schaeffer, que la conducta estética puede definirse con independencia de cuál sea su objeto, que le es indiferente el ejercitarse con un objeto natural o con una obra de arte: sus rasgos primordiales son siempre los mismos. De este modo se plantea que "a pesar de los lazos de hecho muy fuertes entre la relación estética y el dominio artístico, no existe un vínculo *de ju re* entre ellos: los dos dominios deben ser definidos independientemente el uno del otro" (Schaeffer, 1996: 347).

La perspectiva aquí adoptada, si bien reconoce la existencia de condiciones subjetivas de la experiencia estética, así como características internas específicas de lo estético, se diferencia de la perspectiva de Schaeffer al entender (frente a la diferenciación de los dos dominios) que la idea de arte sobredetermina la idea de experiencia estética. Esto se debe a que la actitud estética, con todos sus condicionamientos subjetivos, no es el factor decisivo de la experiencia. Cuando la obra artística hace acto de presencia, la experiencia queda subordinada a ella: se convierte en

experiencia *de* la obra, juego interpretativo que se deja hacer por la obra y a la vez intenta apropiársela. De ahí la prioridad lógica de la obra respecto a la experiencia, a que antes se aludía. Aunque se puedan discernir rasgos inherentes al campo estético, que concurren siempre en todas sus prácticas, el conocimiento de lo que sea el arte inevitablemente ha de arrojar una nueva luz sobre la experiencia que de él se tiene.

Los párrafos anteriores han pretendido establecer un claro contraste entre nuestra postura y la tradición teórica que contempla el arte desde las condiciones subjetivas de la conducta y el juicio estéticos. De ella no se sigue necesariamente la conclusión que a veces se adopta en el orden práctico y por la cual se otorga al juicio la potestad de acotar la naturaleza, condiciones y valores del arte. Pero, en cualquier caso, había que dejar claro que la reflexión crítica sobre el arte y la posibilidad de una definición del mismo como la que aquí se persigue no está centrada en la consideración de las determinaciones subjetivas del juicio estético.

Con todo, importa aún más distanciarse de la tendencia práctica por la que el espectador intenta imponerse a la obra y adaptarla a sus inclinaciones subjetivas. Ahí no se trata ya de la prioridad lógica de la conducta estética respecto al arte. Lo que entra en juego es la posibilidad de que las obras artísticas acaben siendo sólo la ocasión para que el espectador ejercite su juicio estético, dictaminando si le gusta o no la obra, y confundiendo lo artístico con la proyección del gusto subjetivo.

Según Adorno, la actitud genérica ante el arte que domina en la sociedad contemporánea es la que lleva al espectador a disminuir la distancia que le separa de la obra, a equipararse a ella y adecuarla a sí mismo. En palabras suyas, "hasta llegar a esta época de total manipulación de la mercancía artística, el sujeto que miraba, oía o leía algo artístico debía olvidarse de sí mismo, serenarse y perderse en ello. La identificación a la que tendía como ideal no consistía en igualar la obra de arte con él, sino en igualarse él a la obra de arte" (Adorno, 1971:23).

Frente a esa propensión manipuladora hay que afirmar inequívocamente que la obra de arte tiene siempre la iniciativa, y al espectador sólo le queda olvidarse de sí mismo y entregarse a ella, en actitud abierta y receptiva. Pero cuanto más receptiva sea la actitud ante las obras de arte mayor puede ser el desconcierto y consiguiente desinterés que provocan ciertas manifestaciones artísticas. Cuanto más se confía y se encomienda uno a ellas mayor y más legítimo puede ser el rechazo que suscitan. Un rechazo que no está motivado por apriorísticas exigencias subjetivas del gusto, sino por las propias insuficiencias de algunas obras, acaso tan sólo supuestas obras de arte. Volvemos de este modo a la cuestión inicial. La predisposición a igualarse con la obra, de que habla Adorno, no es obstáculo sino estímulo para reflexionar sobre ella, preguntarse por la naturaleza de lo artístico y, a partir de ahí, negarse a aceptar que cualquier cosa pueda ser una obra de arte.

Una última aclaración. Es evidente que la reflexión teórica nunca podrá sustituir la experiencia personal de afrontar una obra de arte desde esa actitud indicada de apertura y disponibilidad a dejarse llevar por la obra. Es igualmente cierto que una obra se siente y disfruta, antes de ser pensada. Más aún, el pensamiento relevante en el trato con las

obras es sólo el que sirve para iluminar los vericuetos emocionales a los que aquéllas nos arrastran. La reflexión ha de germinar en el campo abonado del sentimiento y la corporalidad. Pero todo esto no debe hacer perder de vista que la experiencia estética se enriquece con la reflexión, que se siente y disfruta mejor una obra cuando se la entiende, cuando nos hacemos cargo de su significado y sus claves simbólicas. Y ello exige tanto el aprendizaje que nos lleva a interpretar sus complejos mecanismos como la aptitud de cada espectador para pensar por sí mismo la obra.

Hay pues una reflexión que forma parte de la experiencia estética. Pero a lo que apunta finalmente la pregunta de si cualquier cosa puede ser una obra de arte es a otro orden de reflexión, a ese discurso teórico que se interroga sobre qué es el arte, qué sentido cobra en nuestras vidas y cuáles son las pautas de excelencia artística. Lo que nos ocupa es, en definitiva, la teoría del arte. Entre sus virtualidades acaso esté la de ayudar en un momento posterior a la reflexión inmanente a la experiencia estética.

La incertidumbre ante el arte del presente tiene mucho que ver con la ausencia de principios estilísticos que regulen las distintas manifestaciones artísticas y las vinculen entre sí. Se ha impuesto un pluralismo tan abierto que, en contraste con otras épocas, hay más diferencias que semejanzas en los rasgos constructivos de las obras. De ahí se sigue una extensa variedad y permanente fluctuación de las propuestas artísticas. También, una cierta irresolución o vaguedad de muchas de ellas. Nada hay que objetar a ese pluralismo: expresa algunas de las aspiraciones globales de nuestro mundo. Mas tampoco hay que extrañarse de la confusión que suscita con frecuencia en el campo específico del arte.

Ninguna corriente o tendencia artística puede hoy pretender erigirse como la única acorde con las exigencias del presente. Ninguna es más legítima o pertinente que las demás. En principio, todas las opciones son apreciables. Pero dentro de una opción dada, no todo vale por igual: ni todo lo que se acoge a esa opción tiene por qué ser una genuina obra de arte, ni todas las que lo sean resultarán igualmente valiosas. Mientras tenga sentido hablar de valores artísticos, habrá que pensar que las obras más valiosas son las que mejor llevan a la práctica las condiciones realizatorias de la artisticidad.

Parece acertada la opinión de Arthur Danto, en *Beyond the Brillo Box*, de que hay que despojar al concepto de arte de la libertad puramente formal que ha adquirido en los últimos tiempos. Cabe pensar que esa libertad no es ya contrapunto a una legislación impuesta desde fuera sino carencia de cualquier ley que el artista y la obra se den a sí mismos: más que autonomía, autarquía. El resultado es una trivial sacralización del arte que recubre hasta el más insignificante de sus productos, situándolo por encima de cualquier juicio discriminatorio. La noción de arte pierde así todo poder explicativo, incapaz de dar cuenta o razón de los objetos que abarca, convirtiéndose en mera etiqueta que puede aplicarse a no importa qué. El artista, los críticos, los medios de comunicación, cualquiera que se postule para ello, gozan de una libertad indiscriminada para adjudicar la etiqueta a lo que les venga en gana.

La alternativa a esa situación pasa por afrontar una definición del arte. Como se irá viendo, definir el arte es sólo preguntarse y buscar una respuesta a qué es lo que lo

constituye, cuáles son las condiciones que lo hacen internamente posible. No subyace aquí ninguna actitud inquisitorial que busque imponer rígidas y excluyentes fronteras ni predeterminar las orientaciones del arte, los modos y procedimientos particulares que debe o no adoptar. Se intenta únicamente comprender lo que el arte ha llegado a ser en su propio devenir, la naturaleza de que se ha dotado a sí mismo. A partir de ahí se podrá también distinguir lo que de hecho es artístico y, por tanto, lo que no lo es.

¿Qué idealiza más el arte, el preguntarse por las condiciones internas que lo hacen posible o el rodearlo de una aureola de vaguedad que lo aleja de toda decisión crítica? ¿La renuncia de inicio a la búsqueda de condiciones internas del arte no va de la mano con la mistificación que lo convierte en algo intangible, indescifrable y que, por lo mismo, puede plasmarse en cualquier cosa, sea como sea?

1.2. Del reconocimiento a la explicación del arte

No se nos oculta que cualquier intento de definición choca de entrada con la idea intuitiva de que respecto al arte todo es posible, menos definirlo. O sea, la idea de que el arte, por su propia condición, está en las antípodas de lo definible y determinable. Desde ese punto de vista, definirlo será siempre negarlo en su más íntima verdad. Pues el arte se resiste a ser lo que de algún modo se pretende que sea, se rebela frente a lo que ya ha sido, busca deshacerse de cualquier forma dada y reinventarse sin cesar. Siendo de por sí innovación y ruptura, el arte no acepta precepto ni condición alguna: sus mutaciones impredecibles condenan de antemano al fracaso todos los intentos de definirlo.

La exclusión de la *posibilidad* de definir el arte se complementa a veces con el rechazo de la *necesidad* de una tal definición. ¿En verdad, necesitamos para algo una definición? ¿No está perfectamente satisfecha, sin necesidad de ella, nuestra disponibilidad y aptitud para una recepción fructífera de las obras de arte? ¿No nos basta con la precomprensión del arte de que disponemos quienes nos hemos socializado en culturas en las que están generalizados los fenómenos artísticos? O formulado de otro modo, ¿no nos basta con la noción implícitamente contenida en el uso pertinente del lenguaje al utilizar la palabra "arte"?

La respuesta afirmativa a los últimos interrogantes supone tanto una confianza en nuestra capacidad espontánea de discernimiento estético como una desconfianza en las ventajas de la reflexión teórica sobre el arte. Viene a decir que ya sabemos por experiencia lo que es el arte, como lo prueba el hecho de que continuamente nos referimos a él en nuestras conversaciones y actitudes prácticas y, por lo mismo, podemos distinguir los objetos artísticos de los que no lo son. Nadie se engaña cuando asiste a una exposición de pintura, aun si fuera abstracta, confundiéndola con un muestrario de colores para la decoración de viviendas. Estamos casi seguros de poder diferenciar una escultura de un trozo de madera (¿salvo si la madera estuviera tal cual expuesta en un museo?).

De ser así, cabe sospechar que las teorías más o menos filosóficas sobre el arte no hacen sino embrollar las cosas, introducir dificultades donde no las hay, perturbar nuestra percepción espontánea del arte. Y esto, por dos motivos. Primero, porque se supone que las teorías del arte tienden a abismarse en un esencialismo abstracto: pierden de vista la diversidad viva, la particularidad irrepetible de los fenómenos artísticos, y los someten a un principio uniformador, impuesto por la propia teoría. Segundo, porque se supone que es preferible aventurarse libremente al encuentro con las obras de arte, sin prejuicios ni prevenciones teóricas, arriesgándose al desconcierto y, en todo caso, tanteando una respuesta.

Queda para después la consideración del primero de esos supuestos, el que acusa a la reflexión filosófica sobre el arte de perderse necesariamente en un esencialismo abstracto. En cuanto al segundo, da por hecho que la actitud ingenua o prerreflexiva ante el arte incluye ya la capacidad de distinguirlo y apreciarlo, sin necesidad de recurrir a disquisiciones intelectuales o saberes teóricos. Esto es lo que ahora conviene discutir. Y sería bueno no mezclarlo con lo ya comentado respecto a la apertura y receptibilidad ante las propuestas de la obra, la disposición a perderse y dejarse influir por ella. Lo que está en cuestión es si la curiosidad ingenua basta de por sí para discernir lo artístico, haciendo innecesaria toda definición del arte.

La idea de que no es necesario definir el arte cobró cuerpo teórico en un célebre artículo de William Kennick, de 1958. Manifestaba allí que la errónea pretensión de definirlo está en el origen de los desvarios subsecuentes de la estética tradicional en su conjunto. Esta opinión encontró eco durante bastante tiempo. El error inicial era, desde su punto de vista, el de que la definición implicaba la apelación necesaria a una naturaleza predeterminada y unívoca, común a todas las prácticas artísticas, que se reflejaba en una serie de condiciones necesarias y suficientes del arte: en pocas palabras, implicaba el temido esencialismo abstracto. Volveremos con mayor detenimiento sobre este punto, sin duda, auténticamente crucial. Pero por el momento interesa otro aspecto de su argumentación.

Kennick mantiene que, de hecho, la mayor parte de la gente está en condiciones de usar apropiadamente la palabra “arte”. Puede construir oraciones con sentido en las que se incluya dicha palabra, y pronunciarse sobre si algo es o no es una obra de arte. Es decir, puede discriminar entre lo que es una obra de arte y lo que no lo es. En tal caso, ¿para qué sería necesaria una definición filosófica del arte? Sólo serviría para hacer más engorrosa, cuando no para confundir, la decisión que está al alcance de cualquiera respecto a si tal o cual objeto es una obra artística. Nada descubren de nuevo las definiciones del arte, y si descubren algo es sólo un obstáculo a la percepción espontánea y veraz que la gente tiene sobre el arte.

Imaginemos que a alguien, ayuno de conocimientos de estética, se le pide entrar en un almacén y traernos las obras de arte allí depositadas. Sin duda que lo hará, pues sabrá distinguirlas del resto de los objetos. Sabrá que aquello es un cuadro y esto otro una cortina. Es cierto que en algunas ocasiones la decisión puede resultar algo dudosa. Habrá, por tanto, que afinar la percepción, incluso arriesgarse al decidir, improvisar por cuenta

de cada uno la resolución sobre si cierto objeto es o no artístico. Pero esto sólo prueba que la línea de demarcación no siempre está clara.

Ahora bien, menos claro lo tendrá aún aquella misma persona si se le pide que separe los objetos que sean una "forma significante", la "expresión sensible de un sentimiento", una "intuición" tal como la define Croce, etc. O sea, si para trazar la línea de separación ha de servirse de alguna de las definiciones tradicionales del arte. De nuevo, las definiciones no hacen sino entorpecer la capacidad comúnmente compartida de distinguir lo que es arte y lo que no lo es. O más precisamente, eso es lo que hacen las definiciones esencialistas.

La propuesta de Kennick adquiere a partir de ahí un claro acento wittgensteiniano: olvidemos las esencias, renunciemos a buscar un denominador común a todas las obras artísticas, dejemos de lado los cánones, reglas, patrones o criterios universales aplicables a cualquier obra artística. El error de partida que lastra a la estética es el empeño en encontrar lo que no existe. La reflexión sobre el arte puede tener sentido si cambia radicalmente de objeto: debería dedicarse a "comprender la lógica compleja, mas no misteriosa, de palabras y frases tales como arte', 'belleza, experiencia estética y similares" (Kennick, 1958: 334). En suma, debería dedicarse al análisis del lenguaje sobre el arte.

¿Es verdad, como pretende Kennick, que cualquier persona sin mayores conocimientos puede de hecho distinguir lo que es arte y lo que no? En líneas generales, y respecto al arte tradicional, parece que así es. Es muy probable que todo el mundo distinguiese las obras de arte (aunque en su momento no las nombrase como tales) al entrar en el almacén de los Medid en la Florencia renacentista. Y sin duda hoy distinguiría los cuadros expuestos en el museo del Prado de los utensilios de limpieza u otros objetos por azar allí abandonados. Pero, ¿ocurriría lo mismo en todas las exposiciones de arte contemporáneo que se suceden actualmente? ¿El ejemplo del almacén lo hubiera repetido Kennick de haber escrito su artículo hoy día?

Por otro lado, el visitante menos advertido juzgará que son artísticos todos los objetos que encuentra en la feria de ARCO. Pero queda la duda de si los identificaría como tales al tropezarse con ellos en un descampado. De no ser así, significaría que carece de criterios propios de diferenciación. Es decir, sin contar con la consagración artística que otorgan los pabellones de ARCO, en un vulgar almacén como el del ejemplo de Kennick, el individuo no podría sacar fuera las obras de arte y dejar dentro las otras cosas. Esto podría entenderse, en línea con la teoría institucional del arte, en el sentido de que los criterios de diferenciación de lo artístico han pasado del individuo común a los directores de museos, ferias de arte y exposiciones, junto con los medios de comunicación que los alientan. La decisión sobre lo que es arte y el reconocimiento del mismo se habría desplazado desde quienes lo contemplan a las instituciones que lo administran

Al margen del peso institucional en el reconocimiento de las obras, en el arte del presente se dan también casos próximos a lo que Danto llama "los indiscernibles perceptivos". Entiende por ello la posible existencia -de la que caben, por lo demás,

múltiples ejemplos en el arte de nuestros días- de dos objetos entre los que no se puede percibir diferencia alguna en el plano sensible y, sin embargo, uno es una obra de arte y el otro no. Así, la obra de Andy Warhol, *Brillo Box*, y cualquiera de las cajas de Brillo que ofrecían en la época los supermercados norteamericanos. Dejamos para otro momento la consideración de este punto, pues no es tan claro como piensa Danto que una obra de arte y una mera cosa puedan carecer *totalmente* de diferencias perceptivas. Pero hay supuestas obras de arte que, si no del todo, al menos en gran parte pueden confundirse por su aspecto sensible con objetos no artísticos. En otras palabras, obras cuya identificación no es tan evidente como supone el razonamiento de Kennick, obras que desconciertan al espectador y lo dejan indeciso.

De cualquier modo, lo relevante frente a la postura de Kennick no es la discusión de si cualquier persona puede efectivamente distinguir lo artístico. Aunque se aceptara este punto en líneas generales, en nada cambiará nuestra opinión de que propuestas como la suya yerran el blanco en lo más fundamental. La cuestión que él escoge como central no es realmente decisiva para la reflexión estética. Lo que en verdad importa a ésta no es facilitar el reconocimiento fáctico de lo artístico sino aportar una explicación del arte, o sea, responder a qué es lo que hace que algo sea una obra artística.

Para desarrollar esta idea hay que hacer explícita la distinción que se viene sugiriendo entre el reconocimiento y la explicación del arte. En cambio, dejamos a un lado las cuestiones relativas a la interpretación, o sea, el proceso por el que los receptores descifran y se apropian el significado de las obras y éstas reviven en ellos.

El reconocimiento es la capacidad de identificar una obra de arte, distinguiéndola de los objetos no artísticos. Reconocemos una obra cuando podemos diferenciar lo que es y lo que no es arte. El reconocimiento afecta, pues, a la delimitación o, si se prefiere decirlo así, a la clasificación del arte.

La explicación busca responder a la pregunta de qué es lo que hace que algo sea una obra de arte. No se contenta con diferenciar el objeto artístico, sino que a partir de ahí quiere saber por qué lo es. Eso le lleva a indagar lo constitutivo del arte, las condiciones que lo hacen posible. En otras palabras, se ve abocada a la definición del arte, en el entendido de que *definir* sólo significa aquí revelar las condiciones de posibilidad.

La distinción entre ambas competencias es afín, aunque sin coincidir del todo, con la diferenciación del plano ontológico y el epistémico, a que frecuentemente recurre la Estética, en especial la de ascendencia anglosajona. Mientras el plano epistémico tiene que ver con el estado de nuestros conocimientos y los motivos por los que nos resultan aceptables, o sea, con los procedimientos seguidos para adoptar, encadenar y justificar nuestras creencias sobre el arte -entre las que se incluirían las que permitiesen identificar los objetos artísticos-, el plano ontológico se centra en la cosa misma, se interroga por sus determinaciones internas: para el caso, las condiciones realizatorias del arte. De esta diferenciación de planos se siguen importantes consecuencias en el campo estético. Pero baste por ahora con dejar constancia de ella. Y adelantar tanto la idea de que la perspectiva ontológica y la epistémica son en efecto distintas, y conviene tener presente su especificidad, como la idea de que son interdependientes y, por tanto, no son del todo

separables.

Se ha aludido al desconcierto y la perplejidad en que actualmente nos dejan algunos productos artísticos. Eso conlleva, en primer lugar, que se debilita, casi se anula en ocasiones nuestra capacidad de reconocer las auténticas obras de arte. A este propósito, Eugenio Trías ha hablado de la necesidad de mantener un *criterio estético* para distinguir la genuina obra de arte de los "falsos pretendientes" a la condición artística, o más precisamente, para distinguir la obra artística de aquello que pasa por tal o parece serlo. Y advierte que "la verdadera obra de arte no suele presentarse como tal, no tiende a expresar en su presentación esa pretensión, sino que suele hacer su aparición como obra del común; en cambio su falsificada rival, la obra que parece ser artística sin serlo, tiende siempre a exhibir, en sus maneras, en sus formas de aparecer, en los procesos creadores plasmados en ella y en su resultado final, esa pretensión de ser justamente aquello que bajo ningún concepto es, pero que puede parecer-lo" (Trías, 1998: 207).

El criterio estético que postula Trías va más allá de lo que aquí se entiende por reconocimiento: afecta también a lo que llamamos explicación. Limitándonos por ahora a lo primero, es fácilmente constatable que el desarrollo de las artes, con esa tendencia a hacer aparecer como artístico lo que no lo es, exacerbada por la actual indefinición del arte, ha propiciado que los criterios de reconocimiento se hayan tornado problemáticos e inciertos.

No obstante, siempre mantenemos interiorizados algunos de tales criterios. Partimos siempre de una precomprensión del arte, arraigada en la conciencia histórica, que incluye ciertos criterios para distinguir los productos artísticos. Son, pues, los criterios propios de la cultura en que nos hemos socializado. Criterios a los que desafían algunas obras del presente, pero criterios que de modo más o menos explícito forman parte de nuestra red de creencias. Ahora bien, eso no quiere decir que tengamos que aferrarnos a ellos como algo inamovible. Mucho menos, cuando los criterios se han atenuado y aun así se nos exige ponerlos a prueba un día tras otro. Tanto el inconformismo con lo meramente transmitido como el propio debilitamiento de los criterios, nos exige someterlos a una continua revisión. La vigente indefinición del arte no tiene por qué sumirnos en una parálisis crítica, que nos convierta en dóciles seguidores de cualquier propuesta que se nos haga. Tal es la responsabilidad de todo el que contempla, lee o escucha una obra de arte.

Pero la teoría estética no debe ir por delante del relativo consenso social y de la decisión de cada espectador sobre lo que es arte y lo que no. A la teoría como tal no le incumbe anticipar criterios alternativos de reconocimiento. En su inicio ha de atenerse a lo que ya se considera artístico dentro de una cultura determinada: tiene que tomar como punto de partida la precomprensión del arte vigente en una comunidad histórica. El trabajo teórico empieza a partir de ahí. Y su cometido es dar forma reflexiva, articular teóricamente el reconocimiento. Al reflexionar sobre la naturaleza y propiedades de los objetos ya identificados como artísticos, se verá abocado a la explicación de lo que es el arte (qué es lo que lo constituye, por qué significa lo que significa, qué es lo que comporta para nosotros). Acaso de esa explicación se desprendan algunos nuevos

criterios de reconocimiento. Pero, en tal eventualidad, los nuevos criterios no habrán sido el punto de partida sino el resultado derivado de la explicación. Dicho de otro modo, los criterios alternativos de reconocimiento sólo tendrán vigencia retroactivamente, al derivar de una nueva explicación del arte. Una explicación, repetimos, que se atiene en principio a lo que se acepta comúnmente como arte.

¿Por qué esto último? Porque de lo contrario se corre el peligro de caer en alguna forma de apriorismo. O sea, de introducir definiciones del arte que sean previas y para nada tengan en cuenta la realidad efectiva de las prácticas artísticas, que se formen una idea del arte que desconozca y prescinda de las obras existentes, y acaben abocando a un esencialismo uniformador. Su propia lógica arrastraría a esas definiciones, en un paso siguiente, a convertirse en definiciones normativas, que pretenderían dirigir los caminos del arte, asignarle pautas predeterminadas, prescribir lo que debe o no debe ser.

En un sentido contrario, frente a toda definición apriorística, hay que insistir en que el arte sólo es lo que ha llegado a ser, a través de las vicisitudes de su imprevisible recorrido, de sus exploraciones y hallazgos, en suma, de su libre creatividad. Si el arte no tiene más realidad que la que se desprende de sus producciones históricas, las ya acaecidas y las que están por acaecer, las definiciones apriorísticas, que aluden quiérase o no a alguna entidad suprahistórica, carecen definitivamente de sentido.

Lo que sea el arte, como ha repetido Heidegger, sólo se muestra en las obras de arte existentes. No es algo que se pueda deducir, en palabras suyas, de "conceptos más elevados". No se deriva de principio apriorístico alguno ni de categorías provenientes de otros ámbitos de pensamiento. El discurso sobre el arte no requiere una fundamentación metafísica ni apela a condiciones trascendentales. Si queremos conocer la naturaleza del arte, qué es lo que hace que un objeto sea artístico, tenemos que preguntárselo a las obras ya existentes, únicamente a ellas. Aunque esto nos introduzca en un camino circular, pues "¿cómo podemos estar seguros de que las obras que contemplamos son realmente obras de arte si no sabemos previamente qué es el arte?" (Heidegger, 1995a: 12).

Una vez perdido el miedo a esa circularidad (que al transitarla se revelará como no viciosa), asumiendo según quiere Heidegger que permanecer en ese camino es la auténtica "fiesta del pensar", hay que decidir por dónde iniciamos el camino. Y no parece quedar otra opción que la de aceptar provisionalmente como arte aquello que se exhibe en los museos y galerías, que se muestra en las iglesias y otros edificios públicos, los monumentos reconocidos como tales, lo que se oye en los conciertos, etc. Así, en nuestro punto de partida es arte todo aquello consagrado como tal por una cultura o comunidad histórica. Aunque haya que mantener las cautelas que se siguen de la actual indefinición del arte y la problematicidad de los criterios a que antes nos referíamos.

Todo esto cabe resumirlo en la idea de que la teoría estética no ha de anticipar criterios de reconocimiento del arte que sean alternativos a los consensuados socialmente en una época (dejando al margen la decisión que cada espectador pueda y deba adoptar por su cuenta). Por tanto, la teoría inicia su camino aceptando los criterios de reconocimiento vigentes. Aunque no oculta que su andadura reflexiva acaso al final los

subvierta.

Ahora bien, el propio punto de partida, por las características mismas que le hemos atribuido, aboca a salir de él. El nuevo paso que se impone es el de la interrogación por la naturaleza del arte, lo que nos adentra en lo que venimos llamando "explicación". Tal es el cometido propiamente filosófico, el que no se contenta con aceptar lo ya sabido, las respuestas implícitamente dadas, los criterios estéticos vigentes. Negar su necesidad es tanto como negar el impulso constitutivo que desde siempre ha animado a la Filosofía -en el campo que nos ocupa, la Filosofía del arte. Si la Filosofía del arte responde, de un lado, a la exigencia permanente de remover y ampliar nuestras ideas estéticas, por otro lado, las circunstancias del presente artístico la hacen especialmente oportuna.

En definitiva, la necesidad de definir el arte no es sino la de responder a los nuevos interrogantes que sin cesar nos plantea, a los problemas inéditos que suscita. Dado que el arte merecedor de tal nombre siempre va más allá de lo establecido, desplegando nuevas virtualidades, la reflexión que busca comprenderlo no puede quedarse atrás. Constantemente tiene que volver a pensarlo, sin enquistarse en las ideas legadas por la tradición. Estas son las que facilitan el reconocimiento y, por tanto, constituyen nuestro punto de partida, no el punto de llegada.

Y para pensar el arte no basta con recopilar los rasgos particulares de las obras ya existentes, no basta con su descripción y clasificación en corrientes o estilos. De ahí hay que saltar a la pregunta por la naturaleza del arte, la que justamente da entrada a la reflexión filosófica.

1.3. La idea hipostasiada de Arte

Lo dicho hasta aquí tiene que ver con la *necesidad* de una definición del arte, en la que cristalice la reflexión sobre su naturaleza y propiedades, y que cabe articular como exposición de las condiciones de posibilidad de lo artístico. Otra cosa es la *posibilidad* de esa definición. O mejor, la posibilidad de afrontarla sin caer en todos los yerros de la especulación platonizante. Lo primero que puede parecer contradictorio es la idea misma de que el arte tenga algo semejante a una *naturaleza*, en el entendido de que ésta es equiparable a una esencia inmutable y permanente. Frente a lo cual se argumenta a veces, como ya se ha señalado, que el arte es de por sí innovación y ruptura, se rehace e inventa en cada una de sus creaciones. Por lo mismo, al pretender captarlo bajo un concepto unitario, la definición negaría tanto su radical diversidad como su imprevisible devenir.

Estamos de nuevo en el punto en el que se acusa a la Filosofía del arte de precipitarse en un esencialismo ahistórico. Si en las consideraciones precedentes se la obviaba por innecesaria, ahora se le achaca que, al pretender definir el arte, la filosofía se encierra ciegamente en los problemas que ella misma crea, se debate exangüe en la definición de entidades que sólo para ella existen. Frente a tales desvarios especulativos,

quedarían dos opciones: olvidarse sin más de la Filosofía del arte o reconducirla a tareas más modestas, por ejemplo, la de analizar el significado de las palabras que usamos cuando hablamos de arte, reflexionar sobre los implícitos de la crítica que analiza las obras de arte particulares (con lo que se la convierte en una especie de metacrítica) o cosas por el estilo.

Hay quienes piensan que la pregunta misma acerca de la naturaleza del arte (y toda definición no es sino la respuesta a tal pregunta) incurre de por sí en un esencialismo abstracto. Queda inmersa en el proyecto romántico de aunar todas las artes bajo el concepto esencialista de Arte: una realidad única, perenne, de valor universal, que hace de todas las manifestaciones artísticas mera expresión de esa esencia absoluta; una naturaleza teleológica que predetermina lo que las obras particulares pueden o no ser.

Es lo que mantiene, por ejemplo, Jean-Marie Schaeffer. Para este autor, el concepto esencialista, la idea hipostasiada de Arte gobierna de principio a fin lo que él llama "la Teoría Especulativa", una teoría en la que toman parte entre otros Novalis -y, en general, el romanticismo alemán-, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche, Heidegger y Adorno, sin contar con algunos de sus respectivos seguidores, entre los que se incluyen destacados artistas. Es decir, para Schaeffer, casi toda la estética filosófica está dominada por la teoría especulativa.

En esto se cifra justamente lo que su planteamiento tiene de excesivo. Convierte la teoría moderna del arte en algo uniforme: la reduce en lo fundamental a una inspiración común, nivela sus resultados. Iguala a pensadores tan diferentes como Schopenhauer, Heidegger o Adorno: agranda lo que tienen en común, reduce lo que los separa. Pero al margen de que refleje fielmente o no las líneas maestras de la estética filosófica, independientemente de la justeza de sus atribuciones, lo que importa destacar es que dicha teoría especulativa, tal como ahí queda caracterizada, no es el resultado necesario a que aboca todo intento de explicación del arte. Antes bien, puede servir de contraejemplo para la propuesta de reflexión sobre el arte que en este libro se intenta llevar a cabo: una reflexión, no obstante, que no renuncia a dilucidar las condiciones realizatorias de lo artístico. Hay que insistir una y otra vez en que la pregunta: "¿qué es el arte?", no incurre por sí misma en ningún esencialismo ahistórico

Según la descripción de Schaeffer, la teoría especulativa conduce básicamente a la sacralización del arte, compensando de ese modo la desacralización creciente de la cultura occidental. Incomunica y enfrenta a las prácticas artísticas con el resto de las actividades humanas, al atribuirles una validez y autenticidad de la que éstas carecen. Su reclusión en un ámbito aislado, lleva al arte, de un lado, a la autorreferencialidad excluyente y a creerse gobernado por su propia teleología interna, y, por otro lado, a arrogarse un mesianismo utópico, el proyecto de una sociedad asimilada al arte.

La sacralización está vinculada con el peculiar estatus cognitivo que se le otorga al arte. Sin relación con el saber científico o el conocimiento común, el arte aparece como el saber primordial, el único en que se desvela la realidad última . Le es propio "un conocimiento extático, la revelación de verdades últimas, inaccesibles a las actividades cognitivas profanas" (Schaeffer, 1992: 15). De ahí su excelencia respecto a los otros

saberes y actividades humanas.

Estos son algunos de los contenidos de la teoría especulativa, tal como los presenta Schaeffer. Pero, para empezar, resulta más que dudoso que la sacralización del arte y ese estatus cognitivo tan especial sean en verdad atribuibles al discurso de todos los autores incluidos en la teoría especulativa. Y, en cualquier caso, lo importante es dejar claro que dichos contenidos no son la respuesta ineludible a la pregunta por la naturaleza del arte. La respuesta podría ser esa o cualquier otra. Por nuestra parte, esperamos que la argumentación que aquí se lleve a cabo no favorezca ningún tipo de sacralización del arte. En cuanto al estatus cognitivo que aquí también se atribuirá al arte, confiamos en que al exponerse aparezca claramente distanciado de cualquier conocimiento extático en el que se desvelasen esencias recónditas. Ahora bien, hay otros aspectos de la teoría especulativa que tiene que ver con la idealización de las artes, y que merecen una consideración directa.

Uno de ellos es el supuesto de que la propia pregunta: "¿qué es el arte?", introduce ya una deriva esencialista que indefectiblemente concluye en la reducción de las prácticas artísticas a la Idea unificada de Arte. El empleo del singular en la pregunta da por hecho que cada una de las obras y las prácticas lo son por participación en la realidad única del Arte. Las obras artísticas (y las artes), despojadas de su pluralismo y variedad, de su eficacia innovadora, sólo son y se entienden como manifestaciones empíricas de una esencia ideal. Esa esencia, definida filosóficamente, iguala y predetermina lo que las obras particulares pueden o no pueden llegar a ser. La teoría especulativa es "Teoría del Arte, con mayúscula, puesto que más allá de las obras y los géneros proyecta una entidad trascendente que se considera que *funda* la diversidad de prácticas artísticas, teniendo ontológicamente prioridad sobre ellas" (id.: 16).

Pero no se queda ahí. La categoría óntica que define es a la vez una categoría evaluativa más o menos encubierta. Lo óntico y lo evaluativo se sustentan e incluyen mutuamente. La teoría especulativa "confunde el arte como objeto fenoménico y el arte como valor: define el arte por su valor, y a cambio lo valoriza por su definición" (id.: 84). Bajo influencia de la teoría, el término "arte" se usa siempre con un sentido evaluativo de aprobación o de exclusión, sirve para legitimar o deslegitimar la validez de las obras singulares. No es de extrañar que así sea: por el mismo impulso que le lleva a definir una esencia ideal del arte, la teoría traza una línea divisoria entre lo artístico y lo no artístico y predetermina lo que han de ser las obras particulares. O como se afirma desde una perspectiva crítica similar, para el pensamiento esencialista "las esencias son normas" (Bourdieu, 1995: 436).

Todo ello viene de que el discurso no se limita a lo que debiera limitarse: la descripción de las artes. Antes bien, concibe un ideal artístico, un arquetipo de artisticidad. E incurriendo en ese error categorial tantas veces denunciado como originario de toda metafísica idealista, sustancializa el ideal artístico, le otorga un estatus constitutivo. A partir de ahí se convierte fatalmente en un discurso de exclusión: deja fuera de sus límites a todas las obras que no se amoldan al ideal. Propone así una nueva denotación del término "arte", fundada en la previa definición evaluativa. Cuando, en

puridad, debería limitarse a "analizar la denotación recibida del término", sin aspirar a definición evaluativa alguna.

Lo expuesto hasta aquí de la teoría especulativa nos permite insistir en que sirve de contraejemplo a la propuesta de definición que defendemos. En relación con el último punto, el que aconseja ceñirse a la denotación recibida, hay que recordar que por nuestra parte propugnábamos atenerse inicialmente a los criterios de reconocimiento del arte vigentes en la época, sin que la teoría anticipe criterios alternativos. Pero sin que eso suponga, tampoco, que los criterios sean incontestables, que queden a cubierto de la teoría.

Con todo, frente a los presupuestos de la teoría especulativa, lo más importante es resaltar que la única realidad del arte que cuenta es la adquirida de resultas de su propio devenir. Es una falsa suposición la que imagina que al hablar de "naturaleza" del arte se hace necesariamente referencia a alguna esencia abstracta, inmutable o intemporal. Ya hemos advertido, como dijo Adorno, que en nuestra perspectiva *el arte sólo es lo que ha llegado a ser*, con lo que queda descartada cualquier entidad suprahistórica, trascendente a sus manifestaciones concretas. Se diría que para la conciencia actual esto es algo que va de suyo, que no es lo que está en juego cuando se discute la posibilidad de definir el arte. Y así debiera ser. Pero con frecuencia se siguen confundiendo los términos de la discusión: parece como si cualquier definición positiva del arte tuviera que enfrentarse antes o después a la acusación de caer en algún nebuloso esencialismo platónico, una acusación que queda en el aire de forma más o menos larvada. Frente a ella, repitamos una vez más que la definición buscada sólo apunta a la realidad histórica del arte.

El reconocimiento de la historicidad del arte va aunado con el de su efectiva pluralidad. La situación presente de las prácticas artísticas ha despejado cualquier duda sobre el particular: el arte es de muchas maneras, se presenta en contenidos y formas estilísticas tan desiguales, adopta manifestaciones tan cambiantes y distantes entre sí, que en ocasiones se hace difícil ver lo que puedan tener en común. Pero algo deben tener en común, salvo que carezca de todo sentido el seguir calificándolas de "artísticas".

Por otro lado, no se gana nada con hablar de "las artes", evitando la expresión "el arte". Al margen del significado y designación iniciales de las palabras, atendiendo a su sentido actual, el arte sólo debe entenderse como aquello compartido por las distintas artes. El mismo riesgo de idealizar o pretender tutelar las prácticas artísticas, la misma posibilidad de esclarecerlas, conllevan la definición del arte y la definición de cada una de las artes particulares. Tan coercitivo respecto a los particulares que lo ejemplifican puede ser el concepto de novela o de pintura como el concepto de arte. También puede ser igualmente luminoso. Con la dificultad añadida de que uno de los rasgos más sobresalientes del arte actual es el intento de borrar las distinciones de género, de mezclar y fusionar las expresiones artísticas. Parece que muchas obras del presente pretenden ser arte antes que, por ejemplo, novela, relato o poesía; o antes que pintura, escultura o instalación. Acaso porque participan de las propiedades comunes a algunos de esos géneros, sin adscribirse del todo a ninguno de ellos.

Tras quedar descartado cualquier esencialismo abstracto, sigue vigente la cuestión de

qué sea aquello que comparten las distintas manifestaciones artísticas que merecen nombrarse como tales. Definir el arte no es otorgarle una acepción unívoca. La definición rehúsa homogeneizar las prácticas artísticas, no intenta reducir su pluralidad a una condición uniforme. Sólo pretende discernir por qué son artísticos los objetos y las prácticas que han llegado a serlo: qué es lo que hace que lo sean. Sin excluir, por supuesto, que los objetos y las prácticas pudieran llegar a ser de otro modo. En cuyo caso habría que rehacer la definición.

Por lo demás, ninguna definición atravesará del todo el fondo de misterio en que hunde sus raíces la creación artística. Acaso exagere Truman Capote cuando dice, en *Los perros ladran*, que "la obra de arte es el único misterio, la única magia suprema; todo lo demás es aritmética o biología". Pero es fácil advertir que, aún cuando no sea un rasgo exclusivamente suyo, el arte se retrae especialmente a la explicación, lo envuelve una peculiar ocultación. Como si en parte hubieran de permanecer oscuras las razones por las que sus hallazgos nos resultan a veces transparentes y, otras, nos deslumbran por impenetrables. Como si no pudieran ser nítidas las fuentes ni de lo que muestra ni de lo que encubre.

La definición será, pues, aproximativa. Se moverá entre la imposibilidad de agotar por completo el misterio del arte y la renuncia a declararlo un arcano insondable. De forma que su carácter enigmático se convierte en un acicate para la reflexión. Tanto más se resiste a la comprensión cuanto más nos importa desvelar sus incógnitas. La dificultad de la comprensión afecta a un doble plano: el del encuentro personal con cada una de las obras y el de la reflexión teórica sobre la naturaleza genérica del arte. Este último es el que aquí nos concierne. Y en él las dificultades, ni mayores ni menores, son de índole distinta a las de la interpretación de una obra particular. Para centrarlas, podemos resumir el empeño de la explicación teórica en descubrir las condiciones constitutivas del arte, las que hacen que algo sea artístico. Es decir, las condiciones necesarias (sin las cuales algo nunca podría ser obra de arte) y suficientes (con las cuales siempre lo sería) del arte.

1.4. Condiciones necesarias y cierre extensional

Desde hace algunos años los intentos de definición articulados en torno a condiciones necesarias y suficientes se enfrentan a los argumentos antiesencialistas que, inspirados con mayor o menor acierto en Wittgenstein, fueron formulados a finales de los años cincuenta por William Kennick (en el artículo antes comentado) y Morris Weitz.

Weitz no sólo constata el fracaso de hecho de las definiciones tradicionales que, por más que se empeñen, no logran encontrar las condiciones necesarias ni suficientes del arte, sino que aduce razones de principio por las que esa empresa es imposible. Se trata, en suma, de que la propia lógica del concepto de arte excluye la existencia de tales condiciones necesarias y suficientes.

A las obras de arte, piensa Weitz, les conviene lo que Wittgenstein atribuía a los

juegos: entre ellos sólo hay parecidos de familia. A se parece a B, B se parece a C, pero es factible que entre A y C no exista parecido alguno. No hay esencia compartida por las obras artísticas, no hay necesariamente propiedades comunes, y de haberlas durante un tiempo, pueden desaparecer en otro. Lo que queda es sólo "una red complicada de semejanzas que se solapan y entrecruzan, de igual modo que podemos decir de los juegos que forman una familia, con semejanzas familiares y sin ningún rasgo común" (Weitz, 1956: 30).

La equiparación de las obras de arte con los juegos es más que problemática. Como aquí no hay lugar para justificar ese aserto, nos remitimos a los muy convincentes argumentos de M. Mandelbaum (1965) y B. R. Tilghman (1984), al señalar el error que supone tal extrapolación de lo dicho por Wittgenstein acerca de los juegos, como si fuese aplicable sin más a las obras de arte. Lo que directamente nos interesa es la propuesta de Weitz de cambiar la pregunta acerca de qué es el arte —abocada siempre a una salida esencialistapor la pregunta: "¿de qué tipo es el concepto de arte?" La respuesta no admite dudas: el concepto de arte ha de ser un concepto abierto.

El punto central de la argumentación consiste en la contraposición del concepto *cerrado* y el concepto *abierto* de arte. El primero establece condiciones necesarias y suficientes y, por lo mismo, cierra forzosamente su campo extensional: deja fuera del campo concreto de las artes a todos los objetos que no cumplan las exigencias impuestas por el propio concepto. Se aplica a los casos particulares de forma fija y predeterminada. En cambio, "un concepto es abierto si sus condiciones de aplicación son enmendables o corregibles; esto es, si se puede establecer o imaginar un caso o situación que requeriría una especie de *decisión* por nuestra parte a fin de extender el uso del concepto para que cubra dicho caso, o bien habría que cerrar el concepto e inventar uno nuevo para tratar el nuevo caso y su nueva propiedad" (id.: 31)

En otras palabras, la intensión del concepto, saturado de condiciones necesarias y suficientes, indefectiblemente predetermina su extensión. Y al cerrarse el campo extensional, se establece una rígida e inamovible frontera entre lo que es y no es arte. No sólo se niega la cualidad de obras de arte a los objetos que sin caer dentro del concepto pudieran pretenderla, sino que se tiende a prejuzgar lo que en el futuro puede llegar a ser artístico y lo que no. Así pues, un concepto cerrado es el que tiene condiciones constantes e inequívocas de aplicación a la hora de decidir si algo es o no es una obra de arte. No deja lugar a dudas ni margen de decisión a quienes lo aplican: el concepto obligatoriamente conlleva unos criterios delimitadores de lo artístico que consagran o excluyen a tales y cuales objetos, que se imponen a cualquier otra consideración, sea de los creadores de esos objetos, sea de la opinión común.

En el rechazo de Weitz y Kennick a toda definición "esencialista" del arte (y lo es cualquiera que comporte condiciones necesarias y suficientes), bajo el postulado de que tal definición es sencillamente imposible, parece que anidan algunos de los malentendidos que venimos comentando. En particular, puede entreverse en sus textos el reproche de que la definición unifica falsamente la diversidad de las obras de arte, remite a una esencia abstracta, tiende a imponerse normativamente sobre la realidad de las prácticas

artísticas y se adelanta, así, a su imprevisible devenir. Pero en lugar de volver sobre los términos de la respuesta anteriormente apuntada, conviene ahora centrarse en el que acaso sea el punto fuerte de su argumentación: el cierre inevitable del concepto de arte. En todo caso, y de acuerdo con lo que aquí se viene exponiendo, hay que tener presente una salvedad: las únicas condiciones necesarias y suficientes que habrán de buscarse son las que están históricamente dadas en las obras de arte existentes.

Weitz carga el peso de su razonamiento en que al cerrar el concepto con condiciones esenciales se excluirá a todos los objetos que no cumplan las exigencias establecidas por el concepto mismo. Lo que de ahí se sigue no es sino la negación de lo más propio del arte: su carácter aventurado que le lleva a variaciones sin fin, su capacidad de transmutarse sin cesar, de reinventarse a cada momento. Pero esto, que Weitz da por sentado, es justamente lo que está por dilucidar. ¿Al designar condiciones necesarias y suficientes se produce sin más un cierre extensional? ¿La definición del arte excluye en verdad sus posibles variaciones?

Cabría llevar la polémica al plano de la pragmática del lenguaje o a un plano epistemológico general. Plantear si existe siempre una relación unívoca entre la intensión y la extensión de una palabra o de un concepto. Se podría tal vez recurrir a los argumentos de Hilary Putnam (1975) contra ese supuesto. Mas la restricción temática aconseja mantenerse aquí en el plano particular de las artes, contando sólo con los elementos de discusión ya puestos en juego.

Parece claro que al definir condiciones necesarias y suficientes se produce, si no un cierre extensional rígido y definitivo, sí al menos una cierta delimitación de los objetos según cumplan o no tales condiciones. Para que esa delimitación gane en flexibilidad cabe matizar lo siguiente: las condiciones definidas de lo artístico sólo serán necesarias disyuntivamente, es decir, para que algo sea arte habrá de cumplir alguna de tales condiciones, sea cual sea de ellas, sin que se requiera ninguna en particular. Así, podrán darse obras de arte que no cumplan todas las condiciones de lo artístico, y obras que sean artísticas por distintos motivos, según satisfagan una condición u otra. Cuando las condiciones se den todas en conjunto será más que suficiente para que haya arte. Con tales cautelas el concepto de arte se hace más elástico y admite mayor variedad en sus aplicaciones, sin que lleguen a desvanecerse sus contornos. La definición basada en condiciones necesarias y suficientes se torna más adaptable a la pluralidad efectiva de las artes, aunque su aplicación provoque ciertas vacilaciones.

La delimitación de lo artístico no es una delimitación inexorable, que se imponga mecánicamente, ni tiene nada que ver con una suerte de decreto que suplante la decisión de quienes se enfrentan (leen, contemplan, etc.) a las obras de arte en litigio. Para pronunciarse sobre si un determinado objeto cumple o no las condiciones del arte hay que tener en cuenta sus características específicas. Estas pudieran ser tales que dejen al objeto en una situación imprecisa, ni dentro ni fuera del campo artístico, acaso en una posición intermedia. Aparte de que tanto las condiciones definitorias como el campo extensional que delimitan son siempre revisables: tiene el carácter tentativo de cualquier otra propuesta de la Filosofía del arte.

A nadie se le escapa que el campo artístico es hoy extremadamente lábil y su extensión se amplía de continuo. Es fácil comprobar que el arte busca ser distinto de como ha sido y adopta constantemente nuevos rostros. Pero esa variabilidad no excluye la existencia de las referidas condiciones. La cuestión decisiva es si al ensancharse el campo del arte se produce una discontinuidad radical que rompa el substrato común a las diferentes manifestaciones artísticas. En cuyo caso, las nuevas formas del arte nada tendrían que ver con las precedentes y, a poco que cambiasen, ni siquiera entre ellas. El pluralismo artístico se disolvería en heterogeneidad. Esas nuevas formas serían artísticas con la condición de que las anteriores no lo fuesen, o viceversa.

Sin embargo, las cosas ocurren de otro modo. La noción de arte es inclusiva. Seguimos considerando arte a las obras griegas, renacentistas o barrocas y, también, a las de las vanguardias históricas o del conceptualismo último. Más que descomponerse, la noción de arte se amplía, integrando a los nuevos productos que van apareciendo. Las variaciones artísticas no destruyen la identidad del arte, simplemente la renuevan. Y de ahí que siga siendo pertinente la pregunta por sus condiciones de posibilidad.

Condiciones, repetimos, que siempre estarán por revisar, que habrán de variar en la misma medida en que varíen las prácticas artísticas. La teoría debe ir en paralelo con el desarrollo efectivo de las artes. Si éstas últimas evolucionan, como parece, en la línea de la integración, la teoría buscará condiciones defmitorias que sean integradoras. O sea, intentará discernir las condiciones necesarias y suficientes comunes a todas las obras que históricamente van quedando incluidas en la noción usual de arte. Si la variación tendiese a la ruptura, la teoría tendría que buscar condiciones definitorias alternativas, cambiando siempre al mismo ritmo que lo hiciesen las artes. Quiere esto decir que la definición del arte para nada excluye sus posibles variaciones. Al contrario, pretende reflejarlas.

Podría opinarse que esta discusión se pierde en vaguedades, o que responde a la obsesión clasificatoria y judicial de algunos filósofos. Importa, pues, destacar lo que entendemos que aquí está en juego. Parece que la reflexión estética está hoy acuciada por un dilema: optar por la existencia de una naturaleza interna del arte o conceder que lo que hace artísticos a ciertos objetos son motivos extrínsecos a ellos mismos. En efecto, ciertas teorías recientes sobre el arte, que irán apareciendo a lo largo de este libro, nos enfrentan a una alternativa: o bien determinados objetos son obras artísticas en virtud de algunas propiedades que forman parte de su propia constitución interna, o bien lo son por condiciones externas que se añaden a los objetos, condiciones fortuitas o contingentes que en nada afectan a lo que de por sí son los objetos (entre tales condiciones podrían figurar las relacionadas con el contexto de producción o recepción, la actitud de los espectadores, lo que deciden los representantes del mundo del arte o los medios de comunicación, las opciones estéticas prevalentes entre los críticos, etc.).

Pues bien, aquí se opta claramente por lo primero. Al hablar de "naturaleza interna" del arte sólo se quiere decir que algunos objetos poseen ciertas propiedades internas que les hacen ser obras de arte; y de no tenerlas no lo serían. La variabilidad de las prácticas artísticas no es óbice para pensar que en todas ellas se manifiesta un substrato común. No una esencia etérea o un principio uniformador, sino un grupo estructurado de

propiedades comunes. Propiedades que tienen que ver con el potencial simbólico de las obras, su capacidad de abrir mundos, su ordenamiento formal y cualidades sensibles, o con algún otro de sus elementos constitutivos, cualesquiera que sean. En todo caso, propiedades inherentes a su composición y modos de ser. La búsqueda de condiciones necesarias y suficientes sólo pretende nombrar tales propiedades. Suponen el mínimo requerido para la artisticidad. Va de suyo que las distintas obras incorporan otras características específicas de cada una de ellas, en las que se asienta su pluralismo y diversidad.

Según incluya más o menos condiciones, y según lo restrictivas que resulten, el concepto de arte será más o menos elástico, admitirá una mayor o menor variedad de objetos. Aparte de que en ciertos casos la determinación de si algo es o no artístico planteará paradojas que acaso requieran, como dice Weitz, "una especie de *decisión* por nuestra parte". En principio, parece conveniente que el concepto de arte sea lo suficientemente elástico para poder abarcar las nuevas manifestaciones artísticas. Elástico, pero no tanto como para que dentro de él quepa cualquier cosa. No tanto que degenere en el relativismo del todo vale por igual.

Volvemos por esta vía a la anterior distinción de "explicación" y "reconocimiento". Venimos insistiendo en que el reconocimiento de las obras artísticas es previo a la explicación, y depende de la precomprensión cultural en que estamos inmersos. Pero es indudable que la explicación ha de afectar de algún modo al reconocimiento. A efectos de la argumentación que aquí se ofrece importa tanto negar el rígido cierre extensional que advierte Weitz como asumir que, desde el momento en que se detectan condiciones necesarias y suficientes, se produce una cierta delimitación de lo artístico. Tan provisional, frágil o incierta como se ha comentado, pero delimitación al fin. Y alguna delimitación es lo que se pone en juego con lo que llamamos "reconocimiento".

Cuando nos formamos una idea de lo que es el arte, a partir de las condiciones que internamente lo constituyen, disponemos en consecuencia de nuevos criterios para discriminar los objetos que en verdad son artísticos, separándolos de los que no merecen esa consideración. Pueden coincidir o no con los criterios dimanantes de la precomprensión cultural, mas en cualquier caso los nuevos criterios son de otra índole, se inscriben en otra trama de ideas, tienen otra legitimación. Por ello dejan abierta la posibilidad de que se juzguen ciertos objetos como falsos pretendientes a la condición artística, por más que comúnmente (por el dictamen institucional, los medios de comunicación, la crítica o, en último término, la opinión social predominante) les sea atribuida.

La mirada sobre el arte instaura, pues, una dinámica que va del reconocimiento a la explicación, y de la explicación de nuevo al reconocimiento. En ninguno de los dos extremos se detiene: proyecta el uno sobre el otro. Lo importante es que el pasaje entre ambos sirva para que nuestra visión del arte se renueve y gane en comprensión.

Por lo demás, esa dialéctica de reconocimiento y explicación, que guía el proceso subjetivo de la visión, se corresponde con la dialéctica objetiva entre aceptación histórica y naturaleza interna del arte. Para que algo exista como obra de arte hace falta que sea

reconocido así por la conciencia histórica y que, al mismo tiempo, desarrolle ciertas condiciones internas de lo artístico. Hemos reiterado esto último, pero sólo hemos aludido ocasionalmente a lo primero.

Las consideraciones del arte que ponen en primer plano el contexto histórico llevan toda la razón en lo siguiente: sólo es aceptado como arte en una época determinada lo que resulta acorde con las convenciones culturales vigentes en esa época. No hay arte por encima de la historia. Lo que en un contexto histórico es tomado por arte, puede no serlo en otro contexto.

Los mismos objetos que una sociedad aprecia como artísticos no serán igualmente apreciados en otra, de acuerdo siempre con las creencias y valores contenidos en la concepción común de lo que sea el arte. Y con mayor razón, cuando aún no se había consolidado históricamente la noción misma de arte, determinados objetos, por muy importantes que fueran para la vida de una comunidad, era imposible que alcanzasen el estatus de obras artísticas. Lo que hoy llamamos arte prehistórico no era arte para quienes lo hacían o lo contemplaban: sólo contaba como un elemento mágico o ritual. Para juzgarlo como arte, con el paso del tiempo, tuvieron que darse ciertas condiciones históricas y culturales. Fue entonces cuando se pusieron de relieve sus cualidades propiamente artísticas, añadidas a su valor mágico o ritual.

En resumen, el que algo exista como arte depende de ciertas condiciones sociohistóricas. O si se prefiere decirlo así, el arte tiene un insoslayable componente histórico. El error de ciertas teorías es, a nuestro entender, que hacen derivar la historicidad del arte hacia un vaciamiento de toda condición interna de lo artístico. Como si el componente histórico fuera el único. Como si el reconocimiento de algunos objetos por una comunidad histórica no se debiera a que sus creencias y convenciones cristalizan en ideas sobre lo que es constitutivo de las artes y encuentran que esto se cumple internamente en esos objetos. O sea, como si la aceptación de aquellos objetos fuese arbitraria o gratuita, si tener nada que ver con su constitución y propiedades.

Para descartar la arbitrariedad de la aceptación hay que suponer que si los objetos prehistóricos, por ejemplo, han podido con el paso del tiempo ser reconocidos como arte es porque tienen en sí mismos ciertas cualidades que los acreditan como tales. Sin duda, las cualidades requeridas podrían ser otras, en consonancia con la variación histórica de la idea de arte. Pero algunas cualidades, sean cuales sean, habrán de tener que justifiquen el reconocimiento. Ya se indicó anteriormente que la variación histórica de la idea de arte no parece tender a la ruptura sino a la integración: la noción de arte, decíamos, es inclusiva. En cualquier caso, si no lo fuese, tampoco afectaría a la propuesta de que el reconocimiento remite a propiedades realizatorias de lo artístico que se cumplen en los objetos. En este sentido, el reconocimiento social, variable históricamente, es compatible con la existencia de una naturaleza interna del arte, por más que ésta pudiera algún día trocarse en algo cualitativamente distinto a como ahora la identificamos.

La teoría estética pretende dar cuenta de todo esto. Se sabe ella misma tan sometida a la historia como el objeto que pretende explicar. Todo concepto, también el de arte, es por sí mismo relativo. Y a su relatividad interna se suma la relativización histórica y

social que dicta un ámbito tan mudable como el artístico. Existe, pues, una dialéctica inevitable entre lo que la teoría define como arte y lo que una comunidad histórica acepta como tal. El juego de influencias debe ir, necesariamente va, en una dirección y otra. Lo que la teoría estética no puede hacer es sumirse en la pasividad, renunciando a una voz propia sobre cuál sea la naturaleza del arte.

2
Algunas definiciones actuales de arte

Hay tantas y tan variadas definiciones del arte que cualquier selección resultará cuestionable. Las que aquí se exponen no valen como resumen de todas las definiciones ofrecidas por la historia de la estética. Aunque sí son representativas de las tendencias predominantes en los últimos tiempos. Corresponden, además, a las distintas y más definidas perspectivas desde las que cabe contemplar el arte: desde el contexto histórico (definición institucional), desde el creador (definición intencional), desde el espectador (definición funcional) o desde las propiedades constitutivas de la obra (definición simbólica). Es obvio que ninguna de ellas es la única exponente de las diferentes perspectivas. Pero pueden servir como muestra de las posibilidades teóricas que abre cada una de éstas.

2.1. Definición institucional

Esta definición es la que lleva a cabo la llamada "teoría institucional", la teoría del arte predominante desde hace algunos años en la estética anglosajona. Al calificarla de predominante no se quiere decir que sea la mejor teoría, la más acertada o veraz, ni siquiera la que más adhesiones suscita. Sí, en cambio, que es la teoría que más discusiones provoca (Yanal, 1994), la que es objeto de un mayor número de análisis, sea para rebatirla o para defenderla, incluso para perfeccionarla y prolongarla. Es prudente suponer que algo debe haber en ella que la hace merecedora de tanta atención.

Volviendo a la distinción del capítulo anterior entre reconocimiento y explicación, la teoría institucional acaso pudiera leerse desde la perspectiva de que ha sabido advertir con extrema perspicacia las condiciones en que al menos hoy día se produce el reconocimiento del arte. A este propósito, pondría de relieve los procedimientos por los que ciertos objetos son públicamente identificados como obras de arte. Vendría a concluir, en resumen, que juzgamos ser obras artísticas sólo aquellas cosas consagradas como tales por las instituciones pertinentes. Al margen de si en épocas anteriores el reconocimiento del arte respondía o no a los mismos motivos, la teoría institucional dejaría constancia de que en nuestras sociedades el reconocimiento está promovido por el dictamen de las instituciones y personas que integran el mundo del arte.

Si la teoría se quedase ahí, se limitaría a describir un estado de hechos. Podría gustarnos o no la realidad descrita, pero sería difícilmente cuestionable en tanto descripción, lúcida descripción del estado actual de las artes, de los procedimientos que regulan su presencia pública y aceptación. Si sólo dijese que los representantes institucionales son quienes deciden habitualmente lo que se considera o no como arte en la sociedad de la comunicación mediática, no le faltaría razón.

El problema surge porque la teoría institucional quiere ir más allá, o mejor, pretende tener otro alcance. No aspira a dar cuenta del reconocimiento, según la hipótesis que veníamos manteniendo, sino a *explicar* lo que es el arte. A este respecto George Dickie no puede ser más claro: "Nunca he concebido la teoría institucional o cualquier otra teoría del arte como un medio para identificar obras de arte. Antes bien, siempre he pensado las teorías del arte como una explicación de por qué una obra de arte *es* arte. Para decirlo con grandes palabras filosóficas, siempre he pensado que la teoría institucional y todas las otras teorías del arte tienen una función ontológica más bien que epistemológica" (Dickie, 1997: 24). En adelante, tendremos que contemplarla desde esta perspectiva.

En tanto explicación de por qué algo es arte, la teoría mantiene que el dictamen institucional es justamente lo que hace de cierto objeto una obra de arte. La cualidad artística depende exclusivamente del dictamen institucional o, en términos más literales, de la transferencia del estatus de obra de arte, de que se confiera al objeto dicho estatus por parte de las personas adecuadas, que no son sino los representantes institucionales del mundo del arte. Quedan por ver cuáles son las modalidades y procedimientos con que se produce la transferencia. Pero lo que ahora conviene destacar es que esa transferencia del estatus no sólo influye en la identificación o reconocimiento de algo, sino que, además, lo convierte realmente en obra de arte.

Más aún, habrá que dilucidar si dicha transferencia, aparte de necesaria, es por sí sola condición suficiente para que algo sea arte, la única exigencia para alcanzar la cualidad de obra artística. En cualquier caso, así es como mayoritariamente se ha entendido. Y entendida en tales términos, la explicación ha gustado sin duda a algunos de los "representantes" aludidos del mundo del arte: parece colmar sus pretensiones. Ha convencido, también, a ciertos teóricos, probablemente desalentados ante la tarea de encontrar propiedades comunes en el arte de nuestros días. Es una explicación tan sencilla como problemática.

Una acusación que con frecuencia se le ha dirigido es la de incurrir en cierta circularidad: define el arte por la intervención (el conferir estatus) del mundo del arte, y sin embargo la noción de mundo *del arte* presupone el concepto mismo -el de arte— que habría que explicar. En efecto, para que los representantes institucionales determinen lo que es arte, tiene que existir el mundo del arte; y ese mundo, según los mismos términos que lo nombran, presupone el arte y gira en torno a él. El arte sería así anterior al mundo del arte y al dictamen de sus representantes. La definición incluye, por tanto, el término que justamente tendría que definir, el de arte: incluye el *explanandum* en el *explanans*. Si el arte no fuera nada en sí y por sí mismo, ¿cómo podría darse un mundo del arte?, ¿qué

sentido tendría el que algunas personas pudiesen actuar en su nombre? O el arte es previo, autoconsistente e identificable como tal, y genera el mundo del arte, o el mundo del arte no genera nada. De otro modo, habría que concluir que tanto el arte como su mundo son pura irrealidad y fantasía, mera invención de los representantes institucionales. Quizás esto sea un buen punto de partida para una fábula mordaz sobre los tiempos presentes, pero como teoría carece de toda virtud explicativa.

Dickie reconoce la circularidad de su definición, pero supone que con ella se avanza en el conocimiento del tema. Podemos concedérselo. En todo caso, no es ahí donde centraremos nuestras objeciones.

Todo lo dicho hasta ahora concierne a la primera versión de la teoría. Pero, como se sabe, Dickie ha ofrecido dos versiones de la misma. Se ha quejado a veces de que se siga prestando más atención a la primera versión que a la segunda, cuando ésta se presenta como una corrección y mejora de la primera y es, por tanto, con la que su autor se siente plenamente comprometido. Sin embargo, y a pesar de ello, hay buenas razones para preferir la primera versión: tiene unos perfiles bastante nítidos, que en la segunda se difuminan. La primera es por entero institucionalista, hace depender completamente la condición artística de un objeto, de que se le transfiera el estatus de arte por parte de las instituciones pertinentes, mientras que en la segunda el componente institucional se debilita, al sobreponérsele la consideración privilegiada de la creatividad del artista. La teoría se aproxima así a la corriente intencionalista para la cual el que algo sea arte viene dado por la intención de su autor. Por nuestra parte, encontramos que la primera versión es más original e incitante, estimula en mayor grado la reflexión, aunque sea para contrariarla.

2.1.1. *Primera versión*

La primera versión de la teoría institucional, expuesta por Dickie en *Art and the Aesthetic* (1974: 34), se deja resumir en la siguiente definición:

> Una obra de arte en sentido clasificatorio es (1) un artefacto (2) que a un conjunto de aspectos suyos le ha sido conferido por alguna persona o personas que actúan en nombre de cierta institución social (el mundo del arte) el estatus de candidato a la apreciación.

Sin duda, la fuerza de la definición recae en la idea de que el estatus de obra de arte es algo que *se confiere* a ciertos objetos. En esa medida, el estatus no brota internamente de las cualidades o naturaleza del objeto, sino que le es transferido por alguien a quien el mundo del arte capacita para ello. Respecto a otro de los términos de la definición, no cambia mucho el que se hable de conferir el estatus de "obra de arte" o de "candidato a la apreciación", pues esto último significa que aunque de hecho no se lo aprecie como

artístico en algún momento dado, o no lo aprecien todos los individuos, el artefacto cumple las condiciones que posibilitan la apreciación: está dispuesto para ser apreciado, es decir, comprendido, juzgado o disfrutado como obra de arte.

La teoría institucional lo juega todo en el hecho de conferir o no el estatus. Ahí se sitúa su fuerza y su debilidad, lo que la hace atractiva para algunos y rechazable para otros. Ese aspecto es el que le otorga la predominancia que antes comentábamos, en el que se cifra su relevante originalidad y, a la vez, el que se convierte en punto de mira de bastantes críticas. La discusión sobre la teoría parece gravitar sobre si debe o no el objeto cumplir ciertas condiciones para que se le transfiera el estatus de obra de arte. Pero antes de abordar esa cuestión, preparemos el terreno con otras preguntas.

¿Quiénes pueden actuar en nombre del mundo del arte?, ¿quién o qué los legitima para ello? La teoría no ha respondido a estos interrogantes; en verdad, ni siquiera se los ha formulado. Han sido sus críticos quienes han enunciado algunas preguntas de ese tipo, sospechando que con ellas ponen a la teoría en un embarazoso compromiso. Richard Wollheim (1997: 21), por ejemplo, escribe lo siguiente:

> ¿Tiene el mundo del arte realmente representantes? De ser así, ¿cuándo, dónde y cómo nombra a sus representantes? En caso de existir tales representantes, ¿pasan revista a todos los candidatos al estatus de arte y, al tiempo que lo confieren a algunos, se lo niegan a otros? ¿Qué constancia queda de tales confianzas o negaciones?, y ¿está el estatus como tal sometido a revisión? En tal caso, ¿cada cuánto tiempo, cómo y por quién? Y por último, aunque no en importancia, ¿existe realmente eso que se llama el mundo del arte, poseedor de la coherencia de un grupo social, capaz de tener representantes que a su vez son capaces de ejecutar actos que la sociedad no tiene más remedio que reconocer?

Los defensores de la teoría podrían responder que todas esas preguntas no comprometen a la teoría misma, sino a la realidad fáctica del mundo del arte, tanto si éste posee la coherencia de un grupo social como si no. La teoría se limita a constatar lo que de hecho ocurre. En su exposición, el acento recae sobre la dimensión social, institucionalizada, del mundo del arte. Bien es cierto que la primera versión de la teoría no aclara demasiado en qué consiste el mundo del arte. Pero se puede entender a lo que apunta. Sugiere que el mundo del arte está constituido por ciertos mecanismos de producción, distribución y consumo de obras de arte, por las instituciones que regulan todo eso, por los agentes que lo representan y dirigen. Y debemos suponer que también forman parte de él las nociones y valores estéticos predominantes, el sistema de creencias subsecuentes y -¿por qué no?- una compleja trama de intereses de todo tipo.

A partir de ahí la respuesta hipotética a aquellas preguntas sería que la teoría no se pronuncia sobre si el mundo del arte nombra o no explícitamente y en debida forma a sus representantes, ni acerca de si sus procedimientos son los adecuados, o si revisa convenientemente sus decisiones. Todo eso variará en función de las circunstancias

particulares. En cualquier caso, no es algo que la teoría deba determinar. El que la transferencia del estatus se haga en forma adecuada o inadecuada, compromete al mundo del arte que, en palabras de Dickie, puede errar *por* decidir lo que decide. Pero no compromete a la teoría, que se limita a dejar constancia de la capacidad de decisión del mundo del arte.

Ahora bien, ante esa hipotética respuesta se enciende en sus detractores una sospecha: en tanto que no se compromete con los procedimientos de la transferencia, la teoría explica bastante poco. Al quedarse en una neutra descripción de hechos, y de acuerdo con la distinción que aquí se ha propuesto, si la teoría aportase algo sería en el orden del reconocimiento, poco o nada en el de la explicación. Pero como ya se ha apuntado, la teoría pretende explicar, dar cuenta de lo que hace que algo sea una obra de arte. En esa medida, debería comprometerse respecto a la legitimidad de la transferencia, sus formas y procedimientos. Al no hacerlo así, fracasa en la explicación de lo que auténticamente hace que un objeto sea artístico.

A falta de una exposición detallada sobre quiénes son los representantes del mundo del arte y quién los nombra, los lectores de *Art and the Aesthetic* entendieron casi todos que la teoría privilegiaba a un grupo elitista de expertos (directores de museos y salas de exposiciones, cargos públicos, críticos influyentes, etc.), sobre los que descansaba el poder de decisión en la transferencia del estatus. Ellos eran quienes efectivamente hacían y deshacían en la consideración de tales o cuales objetos como artísticos. Así parecía confirmarlo la propia definición del arte, al hablar de "alguna persona o personas que actúan en nombre [...] del mundo del arte".

Pero Dickie ha insistido en que esa es una mala interpretación. En primer lugar, rechaza que quienes actúan en nombre del mundo del arte puedan ser considerados como sus *representantes*, según la terminología más generalizada en los comentarios de la teoría. En palabras suyas: "caracterizaba a las personas que cumplen esos roles como *miembros* del mundo del arte, no representantes" (Dickie, 1993b: 70). Al resaltar la no utilización del término "representantes" se quiere indicar que quienes confieren el estatus no son una minoría aislada ni tienen ninguna prerrogativa oficial. La teoría, en la conciencia de su creador, no mantiene que exista una élite poderosa, unos expertos que, con el aval institucional del mundo del arte, detenten en exclusiva el derecho a decidir si algo es arte o no. La decisión corresponde a los "miembros" del mundo del arte. ¿Qué miembros?

Con posterioridad a *Art and the Aesthetic,* Dickie (1993a: 74) ha precisado que "cuando hablaba ahí de alguna persona, tenía en mente las actividades de un único artista, y cuando hablaba de algunas personas, tenía en mente las actividades de grupos como los que hacen películas, representaciones teatrales y óperas". Aquí es donde realmente se establece una distancia casi insalvable entre lo que Dickie "tenía en mente" y lo que han entendido la inmensa mayoría de sus intérpretes. En contra de estos últimos, que creyeron ver en el texto una clara referencia a los expertos o representantes oficiales, la persona que en la mente de Dickie actuaba en nombre del mundo del arte, quien en verdad confería el estatus, era *el artista.* Ahora bien, por más que se pueda

encontrar en *Art and the Aesthetic* alguna cita aislada que confirme ese extremo, la perspectiva dominante del libro parecía asignar la transferencia del estatus a los representantes del mundo del arte antes que al artista creador. Más aún si el libro se leía en continuidad con los textos anteriores de Dickie, especialmente *Aesthetics: An Introduction*.

En este punto como en otros, los textos posteriores de Dickie no han hecho sino rectificar la interpretación más generalizada de su teoría. Dicha rectificación ha ido en un doble sentido: despojar a la teoría de sus rasgos más conspicuos, los que para bien o para mal despertaban mayor atención, y adelantar la segunda versión de la misma, en la que definitivamente no tienen cabida muchos de los aspectos que se atribuían a la primera. No cabe duda de que en la segunda versión quien confiere el estatus de arte es el propio artista, al proponerse conscientemente crear un objeto con el fin de presentarlo al público del mundo del arte.

Aparentemente, algo se ha ganado con esta inflexión. La teoría se libra de las críticas que la acusaban de asignar exclusivamente a los representantes del mundo del arte la capacidad de decidir por su cuenta si algo es o no arte. Por lo mismo, deja de transmitir la idea de una decisión sobre la artisticidad de los objetos que fuese una disposición extrínseca a estos, que pudiera tomarse desde fuera, desde instancias externas. Excluye que la condición artística pudiera sobrevenirle al objeto cuando éste estaba ya producido, cuando ya era como era. Todo esto es lo que corresponde a las ganancias aparentes. Después veremos si se traducen en un mayor poder explicativo de la segunda versión de la teoría.

Volviendo a la primera versión, un factor más decisivo en la teoría que el de quiénes confieren el estatus, resultaba ser el del sentido y alcance de la transferencia misma del estatus. Lo de menos es que quienes lo confieran sean los representantes o expertos, o el artista, o el propio mundo del arte en cuyo nombre actúan todos aquellos; lo realmente significativo es que al conferirse el estatus, por el único hecho de conferirlo, algo adquiere el carácter de obra de arte. No cambia mucho el que la transferencia responda a una decisión externa de los expertos o a una decisión interna del artista. Finalmente, quienes actúan en nombre del mundo del arte hacen y deshacen por entero en la consideración de algo como una obra de arte. Basta con que ellos la decidan para que se dé efectivamente la condición artística. Tienen en esto auténticos poderes sacerdotales. Si el sacerdote perdona los pecados o declara a la pareja marido y mujer, se cumple sin más. Así, los expertos o el propio artista. Sus decisiones son realizativas: llevan a cabo lo que declaran.

Tampoco este punto ha sido asumido por Dickie. En respuesta a ciertas objeciones, señala que nunca ha "pretendido decir que el mundo del arte como grupo cree obras de arte [...] Nunca he pretendido afirmar que el director de una galería [...] pueda hacer que algo sea o no arte" (1993a: 74). Pero aunque no haya usado literalmente esas palabras, ¿de qué otro modo puede entenderse lo que manifiesta en unas páginas de su libro *Aesthetics: An Introduction*? En un ejemplo absolutamente revelador, mantiene allí que las pinturas de un chimpancé y un gorila no eran obras de arte al ser exhibidas en el Field

Museum of Natural History de Chicago. "Sin embargo, si se hubiesen exhibido unas pocas millas más allá, en el Chicago Art Institute, las pinturas *habrían sido arte*, si el director del Art Institute, por así decirlo, se hubiera arriesgado" (1971: 106). No parece que quepa duda alguna: del director del Art Institute dependía que aquellas pinturas fuesen arte. ¿Acaso no significa esto atribuir al director de una galería la potestad de "hacer que algo sea o no arte"?

De lo anterior se desprende también otra consideración relativa al procedimiento por el que se confiere el estatus: parece exigirse un *acto explícito* al efecto. Así, el estatus no se confiere de forma indirecta, por una suerte de aceptación implícita, procedente de focos diversos no siempre concretables. El acto explícito de la transferencia ha de ser llevado a cabo efectivamente por algún delegado del mundo del arte, cualquier agente autorizado por el mundo del arte y con el que éste se identifica. No es cuestión de discutir de nuevo sobre quién está legitimado para ello, pero hay que dejar constancia de que el ejemplo citado remite al director de un museo (no al creador de la obra). Otros ejemplos similares podrían apelar a un crítico influyente o a un cualificado programador cultural con respaldo de las instituciones pertinentes. El acto de transferencia tendría en tales casos otras modalidades. Cuando se trata del museo, el aceptar y exponer el cuadro es el acto explícito por el que se le confiere el estatus. Por tal acto, no haría falta repetirlo, se convierte en una obra de arte, aunque lo haya pintado un chimpancé. Una hilera de ladrillos exhibida en algún museo nacional de nuevas tendencias es, por el hecho de exhibirse allí, una obra de arte. O un urinario, o unos botes de sopa.

Pues bien, Dickie se aparta de nuevo de quienes interpretan la necesidad de que el estatus se confiera a través de actos de ese tipo. No acepta que la transferencia tenga nada que ver con una especie de decreto, dejado al arbitrio de alguien, ni que suponga un acto explícito, ceremonial, que tuviese lugar en un espacio y un momento definidos, lo que llevaría aparejada la existencia de unos representantes designados a tal fin. Más que actos explícitos, se requiere una actividad productiva, la del artista. Pero cuando se plantea decididamente así, se está ya en la segunda versión.

Todas las objeciones que venimos exponiendo gravitan sobre una cuestión que, a mi entender, es la fundamental. La señalábamos al principio: ¿el que se le confiera el estatus es no sólo condición necesaria sino también suficiente para que algo sea arte?

En ese último caso, para que algo fuera arte bastaría con la transferencia del estatus, con el acto mismo de la transferencia, al margen de que existiesen o no motivos para ello. Por lo mismo, no dependería de la naturaleza y propiedades constitutivas del objeto. En el capítulo anterior señalábamos que las teorías recientes del arte se enfrentan a un dilema: "O bien determinados objetos son obras artísticas en virtud de algunas propiedades que forman parte de su propia constitución interna, o bien lo son por condiciones externas que se añaden a los objetos, condiciones fortuitas o contingentes que en nada afectan a lo que de por sí son los objetos". Entre tales condiciones citábamos la decisión de los representantes del mundo del arte. Pues bien, en la medida en que la transferencia del estatus basta de por sí para que algo sea arte, parece que la teoría institucional resuelve el dilema optando por una consideración externa-lista del

arte. Ello significa que la cualidad de obra de arte es ajena o independiente de la constitución y propiedades internas que el objeto pueda tener.

La teoría no requiere que la transferencia del estatus esté motivada por las propiedades internas del objeto. No lo excluye expresamente, pero tampoco lo exige. No alude a ningún motivo por el que se deba transferir el estatus. Y, según la interpretación dominante, personaliza la decisión de la transferencia en los representantes o expertos. Wollheim (1997: 20; 1980: 157-166) formuló ya la pregunta clave: "¿Deben tener o no los representantes del mundo del arte razones de lo que hacen para que esto prospere?" Y añade que tanto si la respuesta es afirmativa como negativa, la teoría no resulta satisfactoria. Compartimos este punto de vista.

En caso afirmativo, o sea, si debieran existir buenas razones para conferir el estatus a un objeto, esas mismas razones darían cuenta de por qué tal objeto es una obra de arte. Las buenas razones apuntan a algunas condiciones que ya posee el objeto, a los motivos que lo hacen ser arte. En este caso, la teoría institucional es insuficiente, pues no dice cuáles son esas razones: la teoría adecuada sería aquella que las dijese. Pero lo más grave es que al existir unas razones constitutivas de lo artístico, arraigadas en el objeto, la transferencia del estatus se torna superflua: ¿para qué otorgarle a algo la condición de arte cuando ya de por sí la merece? Cabe, pues, concluir que si tuviera que haber buenas razones para transferir el estatus, entonces la transferencia misma resultaría innecesaria.

Dickie responde a esto que la concesión del estatus, aun en la hipótesis de que estuviera motivada por buenas razones, podría seguir siendo necesaria. Del mismo modo que en el mundo medieval el título de caballero tenía que ser conferido por el rey, incluso cuando se fundaba en buenas razones, tal como que el futuro caballero hubiese matado un dragón (1998b: 131-132). Pero el ejemplo traiciona todos los esfuerzos de Dickie, que venimos señalando, para que no se interprete la concesión del estatus como un acto explícito, protocolario, llevado a cabo por los representantes institucionales, esa élite poderosa. Así, la teoría nunca relega del todo el carácter artificioso de la transferencia del estatus.

En todo caso, no vale la pena enredarse en la discusión de si, al existir buenas razones, la concesión del estatus es o no superflua. A título también de hipótesis, podríamos convenir en que dicha concesión es necesaria, añade un elemento nuevo y distinto, y podríamos, sin embargo, juzgar que la teoría quedaría muy debilitada desde el momento en que aceptase la necesidad de buenas razones. Pues lo que aquí está en juego es la prioridad o bien de las razones o bien de la concesión del estatus: cuál de los dos factores precede y posibilita al otro. Si, como parece lógico, el estatus se concediera *porque* hay buenas razones para ello, tales razones serían las que finalmente justificasen la condición artística de un objeto. La concesión del estatus pasaría a un segundo plano.

Contemplemos ahora la respuesta negativa, la que opta por la inexistencia de razones para que se confiera el estatus. Esta es sin duda la congruente con la teoría institucional. Dickie sabe que la coherencia de la teoría exige poner la concesión del estatus por delante de cualesquiera razones. Ahora bien, las objeciones que esto despierta no son menos relevantes. Lo primero que viene a la mente es que, sin razones que lo avalen, o sea, sin

que consten claramente las propiedades que ha de tener un objeto para merecer el estatus artístico, el concedérselo es puramente arbitrario. Por lo demás, ¿qué aporta una teoría del arte cuando nos dice que algo es una obra de arte en virtud del capricho de habérsele concedido el estatus?, ¿es realmente una teoría?, ¿no se reduce a la simple constatación de que la mayoría de la gente *cree* que es arte lo que los representantes institucionales dictaminan como tal, guiados ellos mismos por los vaivenes de la moda o acaso intentando abanderarla?

Cabe incluso pensar que los representantes no se dejarán llevar por la moda ni por ciertos intereses espurios; que se guiarán por otros criterios. Así, podemos suponer que los representantes del mundo del arte tendrán en cuenta la evolución coherente del arte, las tendencias culturales dominantes, las teorías estéticas al uso, lo que cada uno de ellos entiende que debería prosperar como arte, etc. Pero, en cualquier caso, la responsabilidad de la decisión queda únicamente en sus manos. Y mientras la teoría no determine los motivos o criterios de tal decisión, habrá que sospechar que, en verdad, no existen criterios definidos. Lo que es tanto como decir que cualquier criterio es bueno; y que se puede cambiar de criterio en cada ocasión. En modo alguno la teoría institucional vincula tales criterios con determinadas propiedades internas de los objetos que por sí mismas fueran realizatorias de lo artístico. ¿No las hay? No tiene por qué haberlas, pues la única condición necesaria y suficiente para que el objeto sea una obra de arte es la transferencia del estatus.

Un último indicio de que no existen criterios objetivos de lo artístico: de haberlos, todo el mundo que los conociese estaría en disposición de juzgar por sí mismo si algo es o no una obra artística. Ahora bien, la teoría no concede esa atribución a todos los individuos interesados en el arte; sólo se la otorga a los representantes del mundo del arte.

En una lectura condescendiente, demasiado condescendiente, de la teoría se podría sugerir que no excluye en principio la existencia de criterios objetivos (asociados de alguna forma a las propiedades mismas de la obra), sólo que subraya la inoperancia de éstos mientras no tengan una confirmación institucional. Diría, así, que aun si se diesen en el objeto ciertas propiedades que le hacen candidato a la condición artística, tales propiedades sólo podrían ser reconocidas como artísticas dentro de un determinado mundo del arte. En definitiva, la teoría vendría a concluir que, para que algo sea arte, se requiere el reconocimiento público ligado a las convenciones culturales vigentes en el ámbito artístico. Por ejemplo, las pinturas de AJtamira o los retablos medievales sólo tenían consideración y valor mágico o religioso hasta que el mundo del arte les atribuyó la identidad de obras de arte. Sólo entonces se pusieron de relieve sus propiedades artísticas.

No cabe duda de que esto es así: en el momento de la creación de tales objetos no existía lo que Gadamer ha llamado la "conciencia estética"; ni siquiera el concepto de arte en su acepción actual. Pero, ¿se sigue de ahí que ocurriría lo mismo con una excelente obra de arte producida en el presente?, ¿tampoco podrían ser apreciadas sus propiedades artísticas hasta que el mundo del arte diera el visto bueno? Parece que aquí la respuesta

se bifurca. Depende de si la aceptación por el mundo del arte se entiende como transferencia de estatus, a través de un acto explícito, o bien se entiende en el sentido más amplio de que reconocemos como arte lo que es acorde con los supuestos, convenciones o creencias vigentes en nuestro contexto cultural y artístico. Sería de lamentar que sólo llegáramos a apreciar lo que está expuesto en un museo, y por razones de esa transferencia explícita de estatus. En cambio, es inherente a nuestra condición histórica que proyectemos en nuestras apreciaciones los supuestos estéticos de nuestra sociedad: de nuestro mundo del arte, si se prefiere.

En cualquier caso, la teoría no se queda en consideraciones de esta índole, consideraciones tendentes a relativizar históricamente y socializar el concepto de arte. Tendría que ceder en exceso para restringirse a tales términos. De hacerlo, perdería su perfil distintivo, quedaría demasiado desdibujada.

La teoría ni niega ni afirma la existencia de otros factores que influyan en que ciertos objetos sean obras de arte. No necesita apelar a ellos. Lo único que tiene claro es que la condición artística depende esencialmente de la transferencia del estatus. No hay referencia a cualidades internas de lo artístico, en nuestra opinión, porque la teoría desplaza la cuestión de qué es lo que hace que algo sea artístico, a la cuestión de cómo algo llega a ser considerado una obra de arte. *Desplaza*, *en contra de su propósito declarado*, *la cuestión de la explicación a la del reconocimiento.* Pero con desplazarla no la resuelve. Y entendemos que la primera es una cuestión por resolver, pues en caso contrario nos quedamos sin justificación alguna, carentes de criterios decisorios desde los que cuestionar el hecho de que tal o cual representante del mundo del arte decida por su cuenta y riesgo (en último extremo, arbitrariamente) que algo es una obra artística y el resto de los mortales tengamos que darlo por bueno. Tal vez ello esté ocurriendo en los últimos tiempos, mas acaso sea el momento de contestarlo.

Frente a objeciones de esta índole, y según venimos apuntando, la estrategia de respuesta de Dickie pasa por cambiar el sentido que la mayoría de sus lectores ha atribuido a la concesión del estatus. Dirá así que no se requiere un acto explícito, en un tiempo y lugar concretos; que quienes lo confieren no tienen por qué ser los expertos o representantes institucionales. El estatus lo confiere el artista, a través de su propia actividad creativa. En vez de buenas o malas razones para la transferencia, lo que se da son razones para crear la obra de arte, las razones que se derivan de la imaginación y del conocimiento que el artista tiene del mundo del arte, es decir, de su talento personal y de su inserción en el marco del mundo del arte. No se trata ya de que a un objeto se le transfiera el estatus porque existen razones que así lo requieran, sino de que el artista tiene razones para producir una obra de la forma en que lo hace.

2.1.2. Segunda versión: lo institucional y lo intencional

La nueva versión de la teoría se formula en los siguientes términos:

> 1) Un artista es una persona que participa conscientemente en la construcción de una obra de arte. 2) Una obra de arte es un artefacto de cierto tipo que se crea para ser presentado a un público del mundo del arte. 3) Un público es un conjunto de personas cuyos miembros están preparados en alguna medida para comprender el objeto que se les presenta. 4) El mundo del arte es la totalidad de sistemas de mundos del arte. 5) Un sistema de mundo del arte es una estructura para la presentación de una obra de arte por un artista a un público del mundo del arte (Dickie, 1984: 80-82).

Los tres últimos puntos no hacen sino desarrollar aspectos ya aludidos en la primera versión, especialmente en lo que tiene que ver con la caracterización del mundo del arte. Los factores novedosos son los recogidos en los dos primeros puntos. La inflexión de la teoría se cifra en que el estatus de arte está ahora fundamentalmente en manos del artista. En la nueva perspectiva no hay ya lugar para los representantes institucionales, ni es necesario el gesto expreso y públicamente manifiesto de la transferencia del estatus. La presencia eficiente del mundo del arte se asegura por otra vía, la actividad del artista. Este se propone de forma consciente y deliberada crear un artefacto con el fin de presentarlo al público del mundo del arte. Al menos en parte, el artista es el que hace que algo sea una obra de arte.

Decimos "en parte", pues el carácter artístico de un objeto no depende exclusivamente de su creador. En este sentido, cabría hablar de que el artista *participa* en la creación de la obra de arte, para subrayar así que la condición artística de la obra siga también dependiendo del mundo del arte. Participa consciente, intencionalmente. Crea el artefacto con la intención de presentarlo al mundo del arte. Eso significa, en cierto modo, que él mismo le confiere el estatus respectivo. Aunque, por otro lado, la propia idea de conferir estatus (que tiene pleno sentido cuando quienes lo confieren son los representantes del mundo del arte) queda ahora bastante debilitada. De ahí que sea preferible afirmar que el artista crea la obra dentro de un contexto institucional, estando *autorizado* implícitamente para hacerlo por el mundo del arte.

Ahora bien, ¿cuál es la función de ese mundo del arte en cuyo marco se supone que sigue actuando el artista? En la segunda versión de la teoría, el artista crea las obras de arte, no ya *en nombre de* (como planteaba la primera versión), sino dentro del marco estructural que es el mundo del arte, contando con la *autorización implícita* de éste. Pero la autorización ya sólo puede significar que el artista actúa en concordancia con los supuestos y convenciones que rigen en el mundo del arte. El creador debe estar imbuido de un mundo del arte. Y también debe estarlo el público al que se destina (no otra cosa quiere decir que el publico está preparado para entender la obra). Sin esa doble condición, los artefactos no contarían como obras de arte. Quiérese decir que un artista aislado, ajeno a cualquier mundo del arte, no podría producir objetos reconocibles como obras de arte; muchas cualidades del objeto no serían identificadas como cualidades artísticas.

Sin embargo, Dickie no ha precisado suficientemente cuál es la influencia que tiene

ese marco estructural sobre la actividad del artista. Por una parte, el artista no actúa como un representante orgánico del mundo del arte, no está en una posición institucional que por sí sola abra la posibilidad de lograr que algo sea obra de arte. En pocas palabras, *no es que el artista decrete o dictamine que algo sea arte, efectuando un ejercicio de autoridad\ sino que construye objetos artísticos.* Por otra parte, la actividad del artista en algo tiene que subordinarse al mundo del arte, si es que la teoría pretende seguir llamándose "institucional".

Si la creación no viene determinada por el mundo del arte, si éste no legitima en alguna medida un tipo u otro de actividad creativa, no se ve qué elementos institucionales siguen vigentes. A nuestro entender, ese punto no se resuelve coherentemente. O acaso se resuelva, pero desdibujando el institucionalismo. Así, parece que el mundo del arte sólo cuenta ahora en tanto que se hace internamente presente al artista. Es verdad que lo capacita para crear obras de arte. Pero tal capacitación sólo tiene que ver con las disposiciones subjetivas por las que el creador interioriza el mundo del arte. No se trata de que el mundo del arte, a través de un procedimiento explícito, otorgue legitimidad a unos artistas sí y a otros no. Sencillamente, cuando el artista se impregna internamente del mundo del arte está en condiciones de producir objetos que serán artísticos para ese mundo.

A este respecto es muy significativa la propuesta de Stephen Davies y la reacción que provocó en Dickie. Davies se propuso desarrollar la teoría institucional -al tiempo que la defendía "tanto de su protagonista principal como de sus críticos" (1991: 84)-, precisando en qué consiste la estructura del mundo del arte y cuáles son los factores determinantes del papel que corresponde a sus distintos miembros o integrantes, así como el tipo de autoridad que el mundo del arte asigna a cada uno de ellos; por ejemplo, para conferir o no el estatus artístico. En esta línea, acusa a Dickie de presentar en muchas ocasiones la concesión del estatus como una acción (tal como afeitarse, según su ejemplo), en lugar de un ejercicio de autoridad propiciado por funciones socialmente reguladas. Es por ello que Dickie no habría advertido que la actividad del artista es "un ejercicio de autoridad concedida dentro de funciones socialmente definidas" (id.: 84).

Pues bien, la respuesta de Dickie no deja lugar a dudas. Para él, la actividad del artista no es una función regulada por el mundo del arte ni nada en ella tiene que ver con un ejercicio de autoridad. Sólo supone una posición propicia para actuar "a causa del conocimiento y la actividad" (1997: 22). Todo viene a parar a que el artista ha de estar en consonancia con el mundo del arte, a que sus estados mentales en el proceso de creación sean acordes con éste. Lo que Dickie privilegia en el artista es su imaginación, su destreza y, sobre todo, su conocimiento del mundo del arte. En definitiva, el artista confiere el estatus artístico "a causa de su imaginación y a causa de su conocimiento del mundo del arte" (1998b: 128), y no, como decíamos, porque él mismo esté provisto de un poder institucionalizado para conferirlo. Pesa más la intencionalidad del artista que el cumplimiento de una función socialmente regulada. La duda que suscita este planteamiento, aun si fuese acertado, es la de si sigue siendo o no un planteamiento institucional: ¿qué rasgos institucionales conserva?

Para su autor, la teoría sigue siendo institucional en su segunda versión porque tanto en ésta como en la primera se pone de manifiesto la inspiración originaria, la de que algo es arte *cuando se inserta y porque se inserta en un determinado contexto artístico*, *un entramado cultural*. "La teoría institucional, en su primera o en su última versión, es claramente una teoría de tipo cultural porque considera que una estructura cultural, institucional, es una matriz necesaria y suficiente para las obras de arte" (1997: 27).

Por tanto, el hilo conductor es siempre el mismo. Plantea que ningún objeto es de por sí una obra de arte. Llega a serlo cuando se ajusta a algún mundo del arte y queda incluido en él. Puede encajar en un mundo particular, con lo que será arte, y no en otro, con lo que no lo será. Si se hubiese producido en un momento en el que no existía aún el mundo del arte, por ejemplo, en el neolítico, el objeto (o el dibujo en las paredes de la cueva) no sería arte. Dickie sugiere que esto es lo esencial de la teoría, en cualquiera de sus versiones, sin que quede alterado porque en unos casos se acentúe el carácter institucional del mundo del arte, y en otros su carácter cultural.

Páginas atrás apuntábamos que una versión excesivamente liviana de la teoría sería aquella que la redujese a la afirmación de que para que un objeto sea arte se requiere el reconocimiento público propiciado por un determinado mundo del arte. Creemos, en efecto, que en su primera versión la teoría institucional va bastante más lejos. Sin embargo, Dickie mantiene que lo esencial en ambas versiones es la idea de que una estructura institucional es una matriz necesaria y suficiente para las obras de arte. Pero de ser así, reducida a ese extremo, la teoría es, en nuestra opinión, bastante pobre; dice muy poco. Y seguimos sin ver qué es lo que se gana en la segunda versión. Plantea que el artista es el vehículo a través del cual un objeto surge del mundo del arte y se inserta en él; es decir, el artista es quien da al objeto las características que lo acoplan al mundo del arte, con lo que adquiere una identidad artística.

¿Para decir eso hacía falta tanto recorrido teórico? Es cierto que normalmente los artistas crean sus obras en consonancia con los supuestos y convenciones que rigen en el mundo del arte durante un período dado. Ello da lugar a que su producto sea inmediatamente reconocido en ese mismo contexto como obra de arte. Si el producto se distancia radicalmente de las creencias o pautas comunes, es muy probable que no se reconozca su condición artística. Pero para saber que ocurre así, no era necesaria la teoría institucional.

Por lo demás, parece excesivo el condicionamiento institucional que la teoría atribuye a la creación artística. En efecto, por más que de hecho esté regulada la función social del artista, si un artista se margina de esa función y produce una auténtica obra de arte, la produce de verdad: el condicionamiento institucional no es decisivo. Tal vez su obra no sea reconocida por el mundo del arte, de momento, pero ya lo será. Si algo no se puede regular son los motivos, ni públicos ni privados, que llevan a la genuina creación artística. Una cosa es que toda acción públicamente reconocible siga reglas, como diría Wittgenstein, y otra que las reglas del mundo del arte puedan determinar internamente si tal o cual objeto es de suyo una obra artística. Además, el que las cualidades de un objeto extemporáneo o heterodoxo no sean identificadas durante un tiempo como

cualidades artísticas, no quiere decir que no existan y el objeto en cuestión no las posea.

Esto nos lleva a otro punto crítico, comentado a propósito de la primera versión, y que ahora extendemos a la segunda: ambas confunden la explicación con el reconocimiento; ambas confunden (o asimilan) la explicación de la naturaleza de lo artístico con los efectos provocados en y por el mundo del arte. Es decir, coinciden en reducir el arte a factores que no vienen determinados por la naturaleza y propiedades de la propia obra. Se diferencian a la hora de acordar tales factores: en un caso, es el respaldo institucional; en el otro, la actividad del artista. Así, la primera versión explica el arte por el reconocimiento oficial de las instituciones; la segunda, por la actividad del artista que ha interiorizado el mundo del arte.

Por otro lado, resulta harto discutible si el nuevo protagonismo acordado al artista es o no congruente con los postulados básicos de la teoría institucional. Por nuestra parte, pensamos que en la segunda versión se intentan conciliar dos perspectivas inevitablemente antagónicas, la que privilegia la actividad intencional del artista y la que privilegia las determinaciones del mundo del arte. De ese modo, la teoría se queda a medio camino, sin la capacidad explicativa y de convicción de ninguno de los extremos. Dickie protesta por el hecho de que los comentarios se sigan centrando mayoritariamente en la primera versión de su teoría. Pero creemos que hay buenas razones para ello: en la segunda versión se difuminan los rasgos propiamente institucionales y, por otro lado, se apunta una comprensión del acto creativo en términos intencionalistas que no acaba de tomar cuerpo teórico. Se diluye lo institucional, sin perfilarse lo intencional. Aunque Dickie lo lamente, estamos entre quienes siguen prefiriendo la primera versión, pues aun para los que no la compartimos es la que supone un específico desafío teórico.

2.2. Definición intencional

Nietzsche advirtió que se puede reflexionar sobre el arte desde la vertiente del espectador o desde la vertiente del creador. Mientras Kant y Schopenhauer adoptaban el punto de vista del espectador, privilegiando así todo lo concerniente a la recepción del arte, Nietzsche, por el contrario, destacaba el punto de vista del creador, del artista. Desde ahí cobra sentido la propuesta de que el arte es una forma de la voluntad de poder, propuesta que en gran medida resume la estética nietzscheana. Por un lado, la voluntad de poder se afirma a sí misma como creación libre, productividad, y de este modo es arte en sentido amplio, o sea, capacidad de hacer o producir. Por otro lado, el arte, en su concreción de obra artística, es fruto de la voluntad de poder, la expresa o pone de manifiesto y, al mismo tiempo, la estimula, la reafirma y lleva a su plenitud.

Pero si Nietzsche concibe el arte desde el artista creador y elabora una teoría estética en la que toma cuerpo ese punto de vista, las pautas de la creación subjetiva se habían impuesto desde tiempo antes en las prácticas efectivas del arte. A partir del Romanticismo es frecuente que el arte no se conciba como figuración del mundo ni como

exponente de las creencias de una comunidad histórica, sino como ejercicio subjetivo: creación de un individuo que afirma su singularidad, la excepcionalidad del genio. Lo subjetivo acaba siendo por esta vía, además de principio de la creación, el contenido mismo de la obra artística: lo que la obra simboliza y transmite, de lo que habla y de lo que podemos participar al acercarnos a ella. De esa forma, la obra de arte se entiende como lo dispuesto por el creador, aquello que adquiere sentido y determinación desde el artista.

Después de Nietzsche, y volviendo al campo de la teoría estética, diferentes autores han vuelto a pensar el arte desde el punto de vista del creador. Croce, Collingwood y, en general, quienes han contribuido a formular la teoría expresionista del arte, están en esa misma línea. Para ellos la obra de arte se explica igualmente desde el proceso subjetivo de la creación. No se trata únicamente de que el creador sea quien construye la obra* y le da la composición y propiedades que la caracterizan. A la teoría expresionista, como a cualquier otra variante del subjetivismo de la creación, no le basta con constatar esto último, que es, por lo demás, una palmaria obviedad. Dice, asimismo, que lo fundamental de la obra es la subjetividad creadora que en ella se encarna y despliega, otorgándole su genuina significación. Lo que hace artístico a un objeto es lo que hay en él de cristalización del proceso creativo, aquello en lo que éste se revela y atestigua. Así pues, el arte queda retrotraído a la creación.

La pregunta que rondará las páginas siguientes es si al remitirse el arte a la creación, o sea, al explicar el producto por la actividad que lo causa, no se acaba finalmente reduciendo lo artístico al proceso creativo. O en otras palabras, si no se disuelve la esencia del arte en la creación.

Contra esa tendencia se alza el punto de vista orientador de este libro, que busca en la propia obra las condiciones intrínsecas del arte, tal como quedó indicado en el capítulo anterior. A este propósito resulta esclarecedora la siguiente observación de Heidegger (2000, I: 116):

> La esencia del crear depende de la esencia de la obra y, por lo tanto, sólo puede comprenderse a partir del ser de esta última. El crear crea la obra. Pero la esencia de la obra es el origen de la esencia del crear.
>
> Si preguntamos cómo determina Nietzsche la obra, no obtendremos respuesta alguna; porque la meditación nietzscheana sobre el arte -y precisamente ella, en cuanto estética más extrema- no se pregunta por la obra en cuanto tal, o por lo menos no en un primer plano. A ello se debe que nos diga tan poco, y nada de esencial, sobre la esencia del crear en cuanto producir; más bien habla del crear sólo como ejercicio vital.

Además de apuntar a la esencia del arte (según se cumple en la obra) como primer plano de reflexión, Heidegger introduce ahí una distinción reveladora entre el crear en tanto "producir" y el crear "sólo en tanto ejercicio vital". O sea, entre el crear considerado como pura acción subjetiva, en la que sólo cuentan las motivaciones vitales

del agente, y el crear como producción, en el cual la actividad productora es indesligable del producto creado. En el segundo caso, la actividad hay que entenderla a la luz del objeto producido, pues es éste el que la orienta y determina, le da su razón de ser y su especificidad.

Esta distinción permite afrontar mejor la cuestión formulada líneas atrás acerca de la posibilidad de que la esencia del arte se disuelva en la creación. Ahora se puede añadir que tal posibilidad afecta al planteamiento para el que la creación es mero ejercicio vital, actividad que no se define por el producto buscado sino por las condiciones subjetivas que moviliza. Bajo esa perspectiva, el arte no es nada en sí mismo: es sólo transcripción de la vivencia subjetiva.

Lo dicho hasta aquí pretende esbozar un fondo de cuestiones que subyace a la reflexión sobre el arte desde la vertiente del creador. En el extremo opuesto aparece la posibilidad de pensar el arte desde el ángulo del espectador, que será objeto de comentario subsiguiente. Pues bien, en las definiciones más recientes del arte se reproduce esa dualidad de puntos de vista. Mientras las definiciones *funcionales* lo contemplan desde el lado del espectador, las definiciones *intencionales* lo hacen desde el lado del creador.

La variación que introducen las definiciones intencionales tiene que ver con el elemento del proceso creativo que seleccionan y ponen en primer plano. Tal elemento no es otro que la intención del autor, es decir, lo que el autor pretendía al construir la obra. La diferencia con Nietzsche, por ejemplo, es clara. Para éste, lo que origina la obra es el estado de embriaguez, esa "fuerza transfigurados" que resulta de la intensificación y acendramiento de la vida, ese apresto de ánimo que afirma y "diviniza la existencia". Tal estado arraiga en lo más profundo del cuerpo, implantando actitudes y orientaciones que desde lo corporal implican al conjunto de la persona. El estado de embriaguez es tanto efecto como causa de la obra de arte.

En cambio, a las definiciones intencionales lo que esencialmente les interesa es la intención del creador, lo que conscientemente proyectaba hacer. Y desde ahí definen el arte. Todas parten de la idea de que *lo que hace que algo sea una obra de arte es la intención de su autor.* Así lo declaran dos pensadores que vamos a escoger como representativos de esta tendencia: Richard Wollheim y Jerry A. Fodor. Para el primero, "una pintura es una obra de arte en virtud de la actividad de la que surge -más precisamente, en virtud de la forma en que se practica esta actividad-" (Wollheim, 1997: 24); y la forma en que se practica no es otra que la forma intencional. En términos aún más claros, "lo que hace de algo una obra de arte es que fue *intentado* como obra de arte por quien lo hizo" (Fodor, 1993: 44).

Pero antes de comentar a estos autores, conviene introducir algunas consideraciones generales. Como principio básico, las definiciones intencionales *explican la obra de arte por la actividad que la causa.* Recurren a una explicación de tipo genético en la que la causa, la actividad del artista, no es una mera causa externa, independiente lógicamente del efecto. De algún modo, la coherencia de las definiciones intencionales exige pensar que la causa queda encarnada y manifiesta en su efecto, la obra de arte: la acción causal

del artista subsist e en la obra, la anima internamente, siendo a la vez lo que le da su significado y la constituye como obra de arte. Este es el punto en el que las definiciones intencionales conectan con las teorías expresionistas del arte. Tanto unas como otras abren el interrogante de si la explicación genética lleva finalmente a confundir el proceso creativo (del que forma parte la intención) con la naturaleza de la cosa creada, o sea, a confundir la génesis de la obra con las propiedades realizadoras de lo artístico.

Para las definiciones en cuestión, dentro de la actividad creadora lo decisivo es *la dimensión intencional de esa actividad.* Es decir, entre los muchos elementos y factores que intervienen en la creación, lo que privilegian o consideran más determinante es la intención consciente y activa del autor. Ahora bien, si ésta es su común inspiración originaria, las definiciones intencionales se singularizan al precisar lo que entienden por intención del autor. Lo que las diferencia es el contenido que dan a la intención y, asimismo, el que supediten o no la intención a ciertas propiedades del arte que habría que plasmar objetivamente. Es decir, según que la intención corresponda exclusivamente a la decisión subjetiva del artista o bien se vincule y quede limitada por ciertas pautas, convenciones culturales o condiciones intrínsecas realizatorias de lo artístico.

Para empezar, intención... ¿de qué? ¿Qué es lo que intenta la intención? Aparece aquí una primera alternativa: la definición afirma que lo intentado por el artista es hacer una obra de arte o bien hacer alguna otra cosa. Pero tanto una opción como otra se enfrentan a serias dificultades. Con la primera opción se incurre en una circularidad que, si no se rompe por algún lado, debilita la definición. En la segunda opción, lo que intenta el artista pueden ser cosas tales como expresarse o comunicarse con un público, crear formas significantes o significados estéticos, representar la naturaleza, etc.

En la primera opción, parece suponerse que la intención de crear algo artístico basta de por sí para que lo creado sea efectivamente una obra de arte. La intención, por tanto, puede desentenderse de cualquier factor que le sea ajeno. Por ese camino se alcanza una definición acabada. Pero, como ya decíamos, al considerar que la intención es la de hacer una obra de arte, la definición resulta circular, presupone ya el concepto de obra de arte que habría que definir.

Ante la segunda opción surge la duda de si aquello que se intenta (por ejemplo, crear significados estéticos) puede ser por sí mismo suficiente para definir el arte. En caso afirmativo, lo definitorio del arte dejaría de ser la intención del autor, y pasaría a serlo el resultado de la intención. Lo que hace de algo una obra artística sería, por tanto, el significado estético, la forma significante o la representación de la naturaleza.

Es evidente que el intencionalista no estará de acuerdo con esto último. Dirá que la intención nunca puede dejarse de lado. Pero habrá de reconocer que la definición intencional debe contar no sólo con la intención creadora sino también con algún otro presupuesto o condición de lo artístico. De lo contrario, corre el riesgo de ser insuficiente. Tiene, pues, que complementarse con alguna definición de otro género: una definición que consagre como artístico lo intentado por el autor, ya sea la forma significante, el significado estético o cualquier otra cosa. Algo de esto es lo que le ocurre, por echar mano de un ejemplo ya conocido, a la segunda versión de la teoría

institucional. Como veíamos, intentaba conciliar dispositivos de inspiración opuesta. Y lo hacía al precio de difuminar lo institucional, dejando impreciso lo intencional. Es cierto que en una definición pueden confluir, sin entrar en contradicción, consideraciones dimanantes de puntos de vista distintos. Incluso acaso se resuelva finalmente la tensión inicial entre tales puntos de vista, si es que la había. Pero se mantendrá siempre el riesgo de un eclecticismo que rebaje la fuerza de los postulados más característicos.

Por otro lado, cabe también concebir la intención en un sentido más amplio que el de propósito o intento de hacer algo determinado. Así lo hace, por ejemplo, Wollheim, para quien la intención es un cierto tipo de estado mental, o mejor, una serie de estados mentales aglutinados por una orientación definida. En este caso, como se verá, lo que ocurre es que el intencionalismo pierde su perfil más marcado, al quedar integrada la intención del autor en el marco más amplio del proceso creativo. No obstante, se mantiene dentro de la perspectiva genética que explica la obra desde el punto de vista del creador. Con la particularidad de que Wollheim (para volver a los términos de nuestras distinciones anteriores) no concibe el acto creativo al margen de lo que sea el objeto creado, la obra artística.

2.2.1. *Intención de comunicarse*

Pasando ahora a la teoría del arte de Fodor, lo primero que hay que decir es que él mismo no está convencido de que la categoría de *obra de arte* sea muy importante ni de que ocupe un lugar central en la estética. A estas alturas habrá quedado claro que la opinión que rige en este escrito es la contraria: la cuestión de qué es una obra de arte nos parece la cuestión primordial; todas las demás derivan de ahí. Aquí se considera que la estética, en tanto teoría del arte, gira por entero en torno a dicha categoría. Aunque no es de extrañar que, tal como la define Fodor, la categoría pierda relevancia.

Él piensa, por ejemplo, que los criterios de evaluación de la obra de arte son más importantes que la definición de la misma. De hecho, algo puede ser una obra de arte y a la vez una muy mala obra de arte. Es decir, carente de méritos, trivial, tediosa, roma, inane, etc. La explicación de lo que sea una obra de arte suele dejar abiertas las cuestiones sobre el valor o el mérito estéticos y, sin embargo, a Fodor le interesa más saber si una obra es buena o mala, y por qué lo es, que qué es lo que la hace artística. Ahora bien, a eso se le puede objetar que sólo cuando se sepa qué es una obra de arte, cuáles son sus propiedades constitutivas, sus rasgos característicos, se podrá saber si tal o cual obra es buena o mala, pues en definitiva será mejor o peor según el grado en que cumpla las condiciones y propiedades artísticas. Lo que está en juego en ambos puntos de vista es un problema de prioridad lógica.

A pesar de lo anterior, Fodor no renuncia a definir la categoría de *obra de arte.* Lo hace dentro de lo que él llama un "relato cartesiano". Recordamos que su idea inicial era que "lo que hace de algo una obra de arte es que fue *intentado* como obra de arte por

quien lo hizo". O como gusta de repetir, la obra de arte está constituida por su etiología intencional.

Lo primero que se desprende de ahí es que si no hay intención expresa de hacer arte, el producto no puede ser una obra de arte. El chimpancé o el artesano prehistórico, de ejemplos anteriores, no hacen obras de arte, sean cuales sean las cualidades y naturaleza de sus productos: les falta justamente la dimensión intencional. Esto implica también que no puede haber obras artísticas en una sociedad que carezca del concepto de arte, pues en su ausencia es imposible que alguien asuma, interiorizándolo, el proyecto intencional de construir cosas tales. En cualquier grupo, época histórica o sociedad, respecto a cualquiera de sus productos, lo que cuenta es el concepto que guía la intención creativa de los individuos. El criterio de lo artístico es siempre el mismo, su vigencia es permanente.

La intención es lo que hace de algo una obra de arte, aun si en un momento determinado no podemos desentrañar el contenido intencional desde el que se gestó alguna obra particular. Fodor (1993: 53, nota 6) es contundente en este punto:

> Es una objeción típica al cartesianismo en estética (y en otros campos) el que las etiologías intencionales son epistémicamente inaccesibles. Así, aun si el cartesianismo fuese verdadero, no podríamos en tal caso conocer (o, quizás, nunca podríamos conocer con seguridad) si una cosa es una obra de arte. Esta objeción me choca, por absurda; se basa en el supuesto de que nunca podemos conocer (o conocer con seguridad) el estado intencional en el que alguien está ¿Por qué diablos tendríamos que conceder eso? En cualquier caso, es una Muy Mala Idea confundir cuestiones metafísicas (qué es una obra de arte') con cuestiones epistemológicas (cómo sabemos si algo es una obra de arte').

Tanto si de hecho la conocemos -y en principio podemos conocerla— como si no, la intención es la condición esencial del arte. A partir de este principio, sólo queda por definir qué es lo que hay que intentar para que un objeto sea obra de arte.

Hay una observación al respecto, que podría ser importante pero que Fodor no explicita. Es la siguiente: el estado mental desde el que se hace una obra de arte es un estado intensional y, por lo mismo, la obra tiene también un contenido intensional. Es decir, trata de algo o es sobre algo *(aboutness)*. Se abre así una puerta al reconocimiento de la dimensión semántica de las obras de arte y, por tanto, de ciertas propiedades inherentes a las mismas en las que se encarna la significación artística. Se introduce con ello un factor que evita la consideración del arte en virtud exclusivamente de la intención del autor. O mejor, que traba la intención con el contenido semántico de la obra, tal como después veremos en Wollheim. Es de lamentar que Fodor no desarrolle este tema, aunque lo toque tangencialmente al tratar otros aspectos que después se comentarán.

¿Qué es lo que hay que intentar para que un objeto sea una obra de arte? Lo que intenta el autor es que el producto *tenga una audiencia.* Antes que nada, el artista

pretende comunicarse. De este modo, Fodor privilegia la función comunicativa sobre cualquier otra cosa, por encima concretamente de los aspectos propiamente artísticos. Es así que la categoría de "audiencia intentada" (la pretensión y logro de un efecto comunicativo en los destinatarios del arte) tiene anterioridad lógica sobre la categoría de obra de arte. Desde ahí se aclara la afirmación, antes mencionada, de que esta última categoría no es la más importante ni la central en estética.

Por lo demás, la caracterización de la audiencia del arte, por parte de Fodor, no introduce mayores problemas, ni diferencia su definición de otras afines. Nos dice que la audiencia es el destinatario colectivo de las obras de arte. Y éstas se destinan a aquélla con vistas a afectarla de algún modo. Para ser miembro de una audiencia hay que estar dispuesto a dejarse afectar por la obra, o sea, hay que adoptar las actitudes y expectativas pertinentes, en suma una actitud receptiva.

La conclusión es clara: un objeto es obra de arte cuando es capaz de provocar ciertos efectos en una audiencia. No es que la obra de arte, por ser tal, provoque determinados efectos. A la inversa: adquiere la condición de obra de arte por provocar, si es que los provoca, tales efectos.

¿Cuáles pueden ser los efectos provocados, si es que no se quiere hacerlos coincidir con los propios de una experiencia estética? Cualquier efecto, con tal que se corresponda con lo intentado por el autor. En este punto concreto, y ya antes como inspiración general, Fodor recurre a las conocidas explicaciones de Grice sobre el acto del habla. Efectúa una asimilación, que en otro momento cuestionaremos, entre el acto lingüístico y la obra de arte, equipara la comunicación que se da en el campo del arte a la comunicación lingüística. De ese modo, la obra es considerada como un *vehículo* por el que fluye la intención del autor. Y así, el efecto provocado en la audiencia pasa fundamentalmente por el reconocimiento de la intención del autor. Como diría Grice, un acto comunicativo tiene éxito cuando el receptor altera sus estados mentales justamente porque reconoce que eso es lo que intentaba el hablante.

Despuntan en todo esto cuestiones de gran calado que por ahora sólo cabe advertir. La principal, que está en el origen de las demás, es la mencionada asimilación de las obras de arte a actos de habla. Ateniéndonos al problema específico que de momento nos ocupa, el de la definición del arte, se diría que Fodor deja todo bastante claro, menos lo que sea el arte. La dimensión comunicativa es propia de muchos dominios de la experiencia humana, para empezar, de la experiencia lingüística.

Las proferencias del habla común están motivadas por el deseo de provocar algún efecto en la audiencia, y no por eso son obras de arte. Muchos objetos tienen una audiencia, un público al que están dirigidos, y tampoco lo son. Al limitarse a definir el arte por su dimensión comunicativa, no se dice nada sobre lo que tiene de específico o distintivo respecto a otras formas de comunicación. Es decir, no se ha definido aún el arte. En todo caso, se habrán establecido las bases para la definición, los presupuestos comunes, compartidos con otras modalidades de comunicación, mas no lo que hace al arte ser distinto de ellas, lo propiamente artístico. Fodor no da los pasos necesarios a tal efecto.

Parecería, a primera vista, que, para avanzar dentro del intencionalismo en la definición del arte, habría que cualificar de otro modo la intención: habría que decir que lo que intenta el creador es hacer una obra de arte. De ese modo, se superaría la indefinición de Fodor respecto a la condición de lo artístico. Pero por esa vía surge un problema no menos espinoso: el de la circularidad, el dar por supuesto el concepto mismo -el de arte- que habría que definir. Más que negarlo, lo que Fodor pretende es ampliar el circulo estético. Acaso sea ello lo que le lleva a concretar la intención, no en crear una obra artística, sino en el propósito de que el objeto tenga una audiencia. Pero no está claro que haya logrado de verdad ampliar el círculo. No, en la medida en que no explica el paso ineludible que ha de haber entre tener una audiencia y ser una obra de arte.

Otro punto de su argumentación resulta también discutible: el que afirma que la finalidad primaria y determinante del artista es la de tener una audiencia. O sea, comunicarse. Antes bien, parece que las intenciones que actúan en el campo del arte son innumerables, casi tantas como artistas hay. Algunos persiguen que los quiera más la gente, o sus amigos (como dijo memorablemente García Márquez), otros el prestigio social, el éxito económico, mejorar éticamente la humanidad, afectar al curso de la historia moviendo a sus lectores a la acción, o simplemente transmitir opiniones y puntos de vista, comunicarse. Pero todos estos son fines derivados, e incluso cabe preguntarse si son fines propiamente estéticos. Es posible hacer obras de arte sin contar con ninguno de ellos. Sin embargo, hay un motivo que no se puede descartar: responder a una necesidad expresiva e intentar darle forma sensible. Antes que comunicar algo, el artista tiene que sentir una pulsión expresiva. Acaso no todos la sientan, pero es dudoso que sin ella se puedan acometer obras de gran aliento. Esa llamada imperiosa a la expresión no apunta originariamente a la transmisión de opiniones, a comunicar lo que ya se sabe, sino a dar forma y hacerse uno mismo cargo de lo que presiente o entrevé. Se hace una obra de arte para apropiarse conscientemente de las propias intuiciones, y no hay mejor camino para ello que darles articulación sensible, en palabras, colores o volúmenes. Hace años, R. G. Collingwood (1960: 282) se hacía la misma pregunta: ¿para qué pinta el pintor? Y respondía que se pinta una cosa para *verla*. "Se ve algo en el objeto, desde luego, antes de empezar a pintarlo [...]; pero sólo quien tenga la experiencia de pintar, y de pintar bien, puede entender qué poca cosa es eso comparado con lo que se llega a ver en el objeto a medida que la pintura se desarrolla". Es posible estar en desacuerdo con los desarrollos de la teoría expresionista de Collingwood, o del expresionismo en general (como es nuestro caso), pero no obsta para reconocer que su punto de partida es clarividente; y de ahí tal vez el amplio eco que siempre ha tenido entre los propios artistas.

La prioridad expresiva, por supuesto, no excluye algunos de los otros fines mencionados. Más aún, la finalidad comunicativa parece ser una prolongación normal de la expresión. De algún modo viene postulada por el mecanismo expresivo mismo, que no es otro sino el de dar articulación lingüística a lo expresado, ya sea en el lenguaje verbal, pictórico, escultórico o musical. Y todo lenguaje, para serlo, en cualquiera de sus

modalidades, tiene que ser un lenguaje público o compartible. Así pues, dar forma lingüística a algo es también ofrecerlo a la consideración de los demás: comunicar lo que se expresa. Por más que, en el orden de las intenciones, la de comunicar sea una intención derivada.

2.2.2. Lo *intencional y lo semántico*

Otra variante de la definición intencional es la que propone Richard Wollheim. Lo que nos importa destacar en ella es que, desde nuestro punto de vista, se complementa con otro tipo de definición, en particular, con una definición semántica del arte (o "definición simbólica", en la terminología que aquí se adoptará). La de Wollheim es a la vez una definición intencional y semántica. O mejor, es una definición en la que el factor semántico está sobredeterminado por el factor intencional.

Por otra parte, evita de entrada la circularidad viciosa, en la que se incurriría en caso de mantener que lo que intenta sin más el artista es que el objeto que construye sea una obra de arte. La circularidad aparecería entonces por afirmar que lo que hace de algo una obra de arte es la intención del autor y, por otro lado, que la intención del artista es la de construir una obra de arte.

La definición de Wollheim está centrada en el ámbito de la pintura, aunque hay que suponer que lo que dice del pintor y del cuadro es aplicable al artista y a la obra en general. Antes de precisar qué es lo que intenta el pintor, señala lo que debe entenderse por intención. Propone concebirla en un sentido ni demasiado restrictivo ni excesivamente amplio. Se entiende restrictivamente la intención al asimilarla a una volición particular y concreta, o sea, al propósito o intento de hacer algo determinado. Y su comprensión es excesivamente amplia cuando se la identifica con todos los estados mentales por los que atraviesa el pintor mientras lleva a cabo su tarea, o sea, cuando equivale a todo aquello que pasa por la cabeza del pintor. La intención que cuenta en el arte no es la que viene definida por un objetivo preciso (de modo que ese objetivo predeterminaría la naturaleza de la intención), ni es una serie de estados mentales imprecisos: deseos, pensamientos, creencias, etc. Antes bien, hay que considerar que "la 'intención selecciona esos deseos, pensamientos, creencias, experiencias, emociones, empeños, que hacen que el artista pinte tal y como lo hace" (Wollheim, 1997: 26).

Aunque Wollheim no sea más explícito al respecto, lo dicho nos hace pensar que la intención no es un estado mental aparte, sino todos los estados mentales mencionados, y otros por el estilo, siempre que de algún modo influyan en el modo en que se pinta. Así pues, la intención consiste en algunos de esos estados mentales, a condición de que afecten al cuadro que se está pintando y, en definitiva, tengan con él una relación cualquiera de causa a efecto. Más propiamente, intención es la orientación intencional de esos estados mentales, la selección de lo que en ellos puede contribuir al proceso creativo y su encauzamiento a tal fin. No incluye todo lo que pasa por la cabeza del pintor, pues

no todo es relevante para la pintura. Y lo que sí es relevante entre los estados mentales del pintor, la intención lo proyecta sobre el cuadro, animando de ese modo toda la actividad pictórica.

En la pintura intervienen factores de todo tipo, materiales, corporales, anímicos: la percepción visual, la destreza de la mano, el dominio de las técnicas, la materialidad del color, las vicisitudes del ánimo, etc. Ahora bien, todos están sobredeterminados por la intención. Y por lo mismo, la intención es el factor constitutivo de lo artístico, el que hace de la pintura una actividad artística y del cuadro una obra de arte. La pintura, repite Wollheim, es una actividad intencional. Pero a su vez, ¿qué es lo que hace que una actividad o un acto aislado sean intencionales? La respuesta está aquí en línea con algunas conclusiones de la reciente filosofía de la acción: actuamos intencionalmente cuando tenemos un pensamiento o idea que guía la acción, de tal forma que el pensamiento causa la acción y la hace ser como es. El pensamiento que la guía hace que la acción adquiera tales o cuales características, adopte esa forma y no la otra.

Falta ahora por precisar cuál ha de ser el pensamiento o idea que guía la actividad pictórica. Formulado más fácilmente, ¿qué intenta el pintor?, ¿cuál es el contenido de su intención? Para Wollheim, en una formulación lo más amplia posible, lo que por encima de todo intenta el pintor, el fin fundamental que persigue, es *dotar de contenido o significado* al lienzo o a cualquiera que sea la superficie pintada. Sin duda caben otros fines. Uno especialmente destacado es el de proporcionar satisfacción estética. Pero a cualquiera de ellos se sobrepone el de ofertar nuevos significados, transmitir cierta comprensión de las cosas.

Este es el punto -al que antes nos referíamos- por el que una definición semántica del arte se une a la definición intencional. En lo que toca al contenido semántico, queda por explicar en qué reside la especificidad de los significados constitutivos de la pintura, lo que los distingue de otros significados. Tal especificidad viene dada por ser los significados el resultado de la expresión y la representación pictóricas. Dejamos para capítulos posteriores el esclarecimiento de lo que sean la expresión y la representación, contempladas por nuestra parte en tanto mecanismos de la simbolización artística. Pero desde ahora puede decirse que, para Wollheim, la intención es la de crear significados artísticos, y tales significados son fruto de la expresión y la representación. La intención del pintor, la orientación intencional de sus estados mentales, está dirigida a la expresión y a la representación pictóricas: la intención queda mediada por ellas; en ellas se prolonga, realiza y encarna la intención. Acaso pueda resumirse así: lo que intenta el pintor es expresar y representar pictóricamente.

Es así que la definición semántica viene sobredeterminada por la definición intencional. Para Wollheim, *la intención es finalmente el atributo constitutivo de lo artístico*, lo que hace que un cuadro sea un cuadro, lo que hace de cierto objeto una obra de arte. Pero tan importante es subrayar ese extremo como el otro: la intención *no es de forma inmediata* el atributo constitutivo de lo artístico. Antes bien, hace que el cuadro sea arte a través del significado que le otorga, por medio del contenido expresivo o representativo que da sentido al cuadro. La intención determina el significado, que a su

vez determina lo artístico. O a la inversa: lo artístico remite al significado, que a su vez remite a la intención.

En todo esto acecha una pregunta: ¿por qué el recurso a la intención? ¿Por qué no limitarse a dar cuenta de lo que sean la expresión y la representación pictóricas? ¿Por qué el significado que se obtiene a través de la expresión y la representación no basta para definir la pintura? La respuesta es sencilla: el significado, la expresión y la representación no pueden ser explicados al margen de la intención del autor. La argumentación de Wollheim gira en torno a dos polos, pretendiendo que ambos resulten realmente influyentes: de un lado, lo subjetivo e intencional, los estados mentales del pintor; del otro, los significados del cuadro, tal como vienen dados por las "marcas" y trazos que hay en el cuadro, de acuerdo con las convenciones significativas que rigen en la pintura. Ninguno de estos polos puede ser reducido al otro y, tampoco, explicado sin el otro. La intención que cuenta es la que está encarnada en los significados objetivos del cuadro (por vía de la expresión y la representación); en el otro extremo, los significados no pueden explicarse sin apelar a la intención.

De este modo, Wollheim no incurre en un intencionalismo radical, al no plantear que el significado sea sin más traducible o sustituible por la intención. Para ese intencionalismo radical, la creación artística sería una actividad autónoma, sustentada primordialmente en la intención del autor. Así, el artista podría desentenderse de cualquier cosa ajena a su intención; y no obstante, la intención bastaría para que su producto fuese efectivamente una obra de arte. La intención pasaría a ser condición necesaria y suficiente. En cambio, el intencionalismo de Wollheim busca complementarse con el reconocimiento de pautas objetivas de lo artístico. La condición de obra de arte no depende exclusivamente de la intención del autor, sino de la mediación de la intención y de algunas convenciones públicamente identificables. El significado del cuadro depende tanto de la intención del pintor como de ciertas marcas objetivas.

Según nuestro autor, no hay por qué separar analíticamente, ni escindir en la cosa misma, el factor subjetivo y el objetivo: el cuadro significa por sí mismo al tiempo que transmite el estado mental o la intención del pintor. Llevaría demasiado lejos la discusión de si en verdad son conciliables las dos perspectivas que Wollheim pretende aunar. De todos modos, creemos que en su caso el equilibrio se rompe por el lado de la intención. El que sea o no sea así depende de la mayor o menor importancia que se da a la intención y a las convenciones, en el carácter prioritario de la una o las otras. Una definición comienza a ser intencionalista cuando privilegia la intención por encima de las convenciones, aunque no pierda de vista estas últimas. Pues bien, Wollheim es intencionalista por encima de todo porque entiende que en el orden de la explicación genética la intención es lo irrebasable, el factor último y decisivo. La intención se convierte en el atributo fundamental del arte, aunque no sea el único.

Como se habrá advertido, este cruce de puntos de vista entre intencionalismo y convencionalismo no hace sino trasladar a la definición del arte la polémica, que atraviesa la filosofía del lenguaje, sobre la determinación intencional o convencional del significado lingüístico. Para unos, el significado de las expresiones viene dado por la significación

pública de las palabras establecida por las convenciones gramaticales y las reglas de uso del lenguaje. Para otros, sin negar tales convenciones o normas, viene dado por la intención del hablante. Aquéllos prefieren poner el acento en que las intenciones sólo son significativas si se formulan de acuerdo con las reglas y convenciones, adaptándose a ellas. Y así, insisten en que las intenciones sólo cuentan si adoptan una significación públicamente identificable. Estos otros, prefieren destacar que las convenciones y reglas lingüísticas no bastan por sí solas para dar significado a un acto de habla: están sobredeterminadas por la intención comunicativa del hablante, por lo que éste quiere decir en cada ocasión.

Lo decisivo, en el caso de Wollheim, es que las convenciones no prevalecen ni son determinantes por sí solas. Los significados que brotan de la expresión y la representación pictóricas y, que por lo mismo, están vinculados a las propiedades internas de la obra, sólo significan en último término en tanto vehículos de la intención del artista.

Es cierto que la intención puede errar. Lo hace cuando no logra transmitirse adecuadamente a las marcas y trazos que configuran el cuadro. Es por ello que el pintor no puede marcar el lienzo de cualquier manera con tal de lograr el efecto buscado. No vale cualquier marca. O para ser más explícito, no vale cualquier inscripción, mancha de color, trazo, línea, forma, o figura, cualquier configuración del espacio o de los volúmenes, etc. El pintor puede equivocarse al marcar el lienzo, de forma que el significado pictórico, el que se desprende de las marcas, no corresponda con su intención. Por el contrario, las marcas serán adecuadas cuando en ellas el espectador pueda identificar lo que el artista quiere representar con el cuadro. Y además, pueda reconocerlo en el propio cuadro, o sea, pueda ver en el cuadro lo que el cuadro mismo representa.

Pero más allá de este reconocimiento de validez de las marcas y trazos objetivos, Wollheim (id.: 30) deja muy clara su opción anticonvencionalista:

> En estas opiniones se incluye el estructuralismo, la iconografía, la semiótica y otras variedades de relativismo cultural que, si bien divergen entre ellas sensiblemente, comparten no obstante la creencia, explícita o implícita, de que el significado pictórico está básicamente determinado por normas, códigos, convenciones o por el sistema simbólico al que pertenece el cuadro significante. Yo rechazo esta creencia. No niego que tales factores puedan tener *cierto* papel que jugar a la hora de conformar, modificar o ampliar el significado en determinados casos, lo que niego es que sean determinantes primarios del significado.

El rechazo lo funda en la disparidad entre el significado pictórico y el lingüístico. Y esa disparidad la hace depender en gran medida de que el papel de las convenciones no es el mismo en ambos casos: la prioridad de las convendones que admite en el campo del lenguaje, la niega en el campo pictórico. Podría responderse a Wollheim que, en lo que toca específicamente a la pintura, el atribuir a la intención un papel más o menos

importante que a las convenciones, es independiente del hecho indudable de que haya diferencias entre lo pictórico y lo lingüístico. Dando por supuesto que las convenciones que rigen en la pintura son de distinta clase que las convenciones lingüísticas, a pesar de no establecer un paralelismo entre el campo del arte y el del lenguaje, cabe la posibilidad de dar una relevancia prioritaria a las convenciones pictóricas. Así lo hacen algunas teorías. Por ejemplo, la teoría institucional, que privilegia las convenciones dimanantes del mundo del arte. Pero, en cualquier caso, esta respuesta no le preocuparía a Wollheim: también está en contra de la teoría institucional y los planteamientos afines. Su anticonvencionalismo tiene como cara positiva una explicación psicológica del significado pictórico:

> Lo que significa un cuadro descansa en la experiencia inducida en un espectador suficientemente sensible e informado al mirar a la superficie del cuadro tal como las intenciones del artista le llevaron a marcarla. La superficie marcada ha de ser el camino a través del cual se haga sentir el estado mental del artista en la mente del espectador si es que el resultado ha de ser que éste capte el significado del cuadro (id.: 31; traducción ligeramente modificada).

Tres factores intervienen pues en el significado pictórico: el estado mental del artista, la forma en que queda marcada la superficie del cuadro de resultas de ese estado, y el estado mental que provoca en el espectador. El problema está en cómo conjugar esos tres factores. Y, particularmente, cómo conjugar por un lado la causación intencional del significado y, por otro, una cierta objetividad del significado que viene dada por las marcas en la superficie del cuadro. Wollheim se mueve en la ambivalencia, con la pretensión de integrar coherentemente ambos extremos. Aveces enfatiza el aspecto objetivo de las marcas en el cuadro, otras veces subraya la preeminencia del estado mental del artista (y, como efecto, también el del espectador) sobre las propias marcas.

La relación entre lo mental y las marcas objetivas se mantiene siempre en una cierta indefinición. Por añadir un ejemplo, a la hora de caracterizar la comunicación que se establece entre el artista y el espectador, Wollheim critica la que él llama "teoría del contagio", según la cual el espectador debería recrear en su mente la misma condición mental de la que partió el artista. Rechaza la comunicación empática y planteamientos afines por la sencilla razón de que en ellos no se tiene en cuenta el tercer factor del significado, la superficie marcada del cuadro. Al destacar este extremo, Wollheim parece abrir una puerta al reconocimiento de un significado objetivo del cuadro. ¿Un significado que dependería fundamentalmente de las características intrínsecas del cuadro? No está claro que sea así.

La ambivalencia se reintroduce desde el momento en que se considera la superficie marcada del cuadro como un *conducto* a través del cual se transmiten los estados mentales. ¿En tanto mero conducto de los estados mentales, carece el cuadro de una entidad significativa propia? ¿Su sentido se agota en transmitir algo que no radica en él,

cierto estado mental *del* artista, o bien significa algo por sí mismo? ¿El cuadro es un vehículo dúctil de transmisión de significados que lo desbordan, o encarna un significado hasta el punto de que se aúna con él y, por lo mismo, no necesita apuntar a nada distinto (como es, para el caso, el estado mental del artista)? La respuesta de Wollheim probablemente sería que la disyunción formulada en tales preguntas no está justificada: el cuadro significa por sí mismo a la vez que transmite el estado mental o la intención del pintor. Pero siempre cabría responderle que si el cuadro tiene un significado objetivo, la referencia al estado mental o intención del autor resulta innecesaria. O lo que es igual, el conocimiento del estado mental que provocó el cuadro no añade nada cualitativamente nuevo a lo que podemos interpretar en él a partir de las marcas y trazos que objetivamente lo configuran.

A esta alturas no hará falta subrayar que eso último es lo congruente con el punto de vista que inspira este libro. Aquí no consideramos que la intención sea parte constitutiva de la obra de arte. Antes bien, la relación entre la intención y la obra de arte se aproxima más a la que existe entre la causa eficiente y el objeto producido. La intención, pues, no se integra o forma parte de la naturaleza del objeto. Como dirían los clásicos, no hay que confundir la explicación por la causa eficiente con la explicación por la causa formal.

A eso hay que añadir que la intención (y el trabajo, la destreza) del artista ha hecho que la obra sea como es, que tenga la estructura y las características que tiene. Pero ahí, y no es poco, se acaba su influencia. La intención se disuelve, se extingue en el producto. Al existir la obra deja de existir la intención. Desde ese momento, su constitución y propiedades (creadas por el autor, pero vigentes por sí mismas) son las que hacen que el objeto sea una obra de arte y que signifique lo que significa. La interpretación, el disfrute o la apreciación de la obra se concentran en su estructura y características propias, pues ellas determinan tanto su significado como su carácter artístico.

No se ve muy bien por qué, como pretende Wollheim (id.: 47), el peso de la prueba debería recaer sobre los detractores del intencionalismo, al ser éstos quienes "rompen con los modelos normales de explicación a través de los cuales se garantiza la comprensión". ¿Quién o dónde se ha establecido que el modelo intencionalista de explicación sea el modelo *normal* en el campo específico del arte? ¿Por qué es un "punto de vista muy ingenuo" el que pretende explicar el significado de una obra sin apelar al proceso creativo? (Wollheim, 1980: 200). No parece que el dilema entre el intencionalismo y cualquier otra postura alternativa se resuelva atribuyéndose alguna de ellas una supuesta normalidad, el ser algo que va de suyo. Cualquiera de las posturas necesitará legitimarse con razones convincentes.

Dice nuestro autor que la actividad creativa es el *explicans* y los cuadros (las obras de arte) los *explicanda.* Y añade que para bloquear esa perspectiva habría que seleccionar alguna propiedad de los cuadros que no tuviera nada que ver con el modo en que están hechos y a la vez fuese suficiente para explicarlos. Pero no está claro por qué habría que escoger *una* propiedad. Todas las propiedades de la obra son relevantes a efectos de su significación y artisticidad. Son relevantes sus propiedades internas, las que derivan de su estructura, sus elementos compositivos, su presencia sensible, la

organización de los signos, en definitiva, las propiedades vinculadas a cualquiera de las determinaciones que la hacen ser lo que es, las propiedades en que se manifiesta su naturaleza propia. Y también son relevantes sus propiedades relaciónales, las que la vinculan con una cultura concreta, un ordenamiento social, un estilo artístico, un sistema de simbolización definido, y por qué no, con sus receptores y lo que cada uno de ellos aporta en la recepción, ya sea en el plano individual o colectivo. Lo que queda por decidir es cuál de estos factores es el que hace que la obra sea artística. O cuál es el más determinante o goza de una prioridad lógica a la hora de definir el arte.

2.3. Definición funcional

Dentro de la estética anglosajona ha tenido éxito últimamente la clasificación de las definiciones del arte propuesta por Stephen Davies. Divide las definiciones en *funcionalistas* y *procedimentales*. Su diferenciación se inicia con lo siguiente: "El funcionalista cree que, necesariamente, una obra de arte lleva a cabo una función o funciones (normalmente, la de procurar una valiosa experiencia estética) que son distintivas del arte. En contraste, el procedimentalista cree que una obra de arte es creada necesariamente en concordancia con ciertas reglas y procedimientos" (Davies, 1991: 1).

Para el procedimentalista, la condición artística de un objeto le viene dada por las relaciones que mantiene con otros objetos y, en general, con un contexto artístico en el que rigen ciertas convenciones y prácticas. Así, un objeto es arte al haber sido producido de acuerdo con las normas y procedimientos regulados por ese contexto artístico. No hace falta decirlo: la teoría institucional es la definición procedimental por excelencia. Cabe incluso pensar que lo que en definitiva pretende la clasificación de Davies es trazar una línea de separación entre la teoría institucional y el resto de las definiciones del arte, como si lo común a todas ellas fuese el distanciarse de la teoría institucional.

Ya apuntamos en su momento que Davies acepta lo básico de la teoría institucional, y se propone mejorarla al concretar más la trama institucional del mundo del arte. De resultas de ello, la concesión del estatus artístico se muestra como un ejercicio de autoridad llevado a cabo por alguien —normalmente, el artista- en cumplimiento de funciones socialmente reguladas. Pero más allá de quién sea la persona que confiere el estatus, y de si eso supone un ejercicio de autoridad o no, lo que cuenta finalmente es que en la creación del objeto se sigue un procedimiento socialmente regulado. En esta medida, no es de extrañar que el propio Dickie identifique la teoría institucional como una definición procedimental. Aunque introduce el siguiente matiz: según la definición procedimental, "algo es arte no a causa de las funciones que cumple, sino a causa del lugar que llega a ocupar dentro de un específico contexto de arte" (Dickie, 1997: 20). La diferencia es sólo de acento: para uno, lo procedimental se cifra en la conformidad con ciertas reglas y procedimientos; para otro, tiene que ver con la inserción en un contexto artístico específico.

Desde la vertiente opuesta, la definición funcional asevera que lo que hace de un objeto una obra de arte es la función o funciones que cumple dicho objeto. Aunque Davies admite que la función que con mayor frecuencia se asigna al objeto en cuestión es la de "procurar una valiosa experiencia estética", él mismo se encarga de ampliar ilimitadamente las funciones que cabe atribuir al objeto. Siempre que aceptásemos los términos de su clasificación, al mirar a la historia de la estética podríamos encontrar varias definiciones que resultarían funcionales por decir que ciertos objetos son artísticos *cuando ejercen la función de* expresar sentimientos, imitar la realidad, satisfacer las necesidades espirituales de un pueblo histórico, simbolizar lo inaprehensible, construir formas significantes, enseñarnos a mirar las cosas, etc. De este modo, se deja entender que casi todas las definiciones tradicionales del arte pueden ser consideradas funcionales, ya que, en último extremo, todas se refieren a la función que de por sí cumple una obra. Con la línea de separación que se nos propone, a un lado estaría la definición institucional, al otro todas las demás.

2.3.1. *Funcionalismo estricto*

Pero esa línea de separación es a todas luces desequilibrada. Lo es, a nuestro entender, porque atribuye a la definición funcional un abarque excesivamente amplio y, al mismo tiempo, desvía la atención del punto más concluyente. Consideramos que la definición funcional se ajusta mejor cuando afirma que algo es una obra de arte *solamente* si provoca o está capacitado para provocar una experiencia estética. En esa línea la definición prototípica es la de Monroe Beardsley (1982: 298):

> Una obra de arte es *o* una combinación de condiciones procurada para ser capaz de permitir una experiencia con marcado carácter estético *o* (incidentalmente) una combinación perteneciente a la clase o tipo de combinaciones que típicamente se destina a tener esa capacidad.

Lo de una "experiencia con marcado carácter estético", suponemos responde a una cautela de Beardsley ante las dificultades a que últimamente se enfrenta el concepto mismo de "experiencia estética", cuya definición resulta tan problemática como la del concepto mismo de arte. A efectos de simplificar el comentario, usaremos una fórmula abreviada. Y diremos que, para la definición funcional, lo que hace artística a una obra es su capacidad de provocar una experiencia estética. De este modo, el arte se define por la función que cumple cara al receptor. O en otros términos, el arte se define por la experiencia estética.

Una definición funcional estricta pone en primer plano el efecto producido por la obra en la experiencia que se tiene de ella. Lo propio y distintivo de la definición funcional es concebir el arte desde el punto de vista del espectador. Se sitúa así en la

vertiente opuesta a la definición intencional. Coinciden una y otra en que subjetivizan la condición artística. Se diferencian en que la determinación subjetiva proviene, para una, del creador y, para otra, del receptor. Si para la definición intencional lo artístico se origina en la subjetividad creadora desplegada en la obra, para la funcional se origina en la relación que el sujeto espectador entabla con la obra. Aquélla explica la obra artística por la actividad que la causa; ésta, por el efecto que la obra provoca.

Desde nuestro punto de vista, la definición funcional es plenamente coherente cuando otorga prioridad lógica al efecto producido en el receptor. Ahora bien, no todo el mundo estará de acuerdo con esto. Se dirá que puede haber definiciones funcionales en las que la función de suscitar una experiencia estética acaso derive de la composición y cualidades de la obra, con lo que se daría prioridad lógica a tales cualidades y composición. Nos enfrentamos, pues, a una disyuntiva en la que parece jugarse la suerte de la definición funcional: se trata de conceder prioridad lógica a algunas cualidades internas de la obra, o bien, al efecto producido en el receptor. ¿El objeto provoca el efecto estético porque tiene en sí mismo ciertas cualidades, o sólo cuando provoca tal efecto estético, y porque lo provoca, se le puede atribuir retroactivamente la condición artística? ¿El objeto es artístico, sea como sea, tenga las propiedades que tenga, desde el momento en que procura una experiencia estética, o bien, procura la experiencia estética cuando tiene ciertas propiedades, y de no tenerlas no la procuraría?

Decíamos antes que al dar a las definiciones funcionales un abarque excesivamente amplio se desvía la atención del punto decisivo. Ahora podemos aclarar que si lo juzgamos así, es por considerar que las definiciones aludidas centran su supuesto carácter funcional en la propia obra, no en el acto de recepción de la obra. En nuestra opinión, y respecto a la disyuntiva señalada, esas definiciones dan prioridad lógica a las cualidades de la obra. La simbolización, la expresión de sentimientos, la representación de la realidad, etc., dependen de las cualidades de la obra: son determinaciones de la propia obra, no algo que venga determinado por el efecto en el espectador. El espectador podrá actualizar y hacer suyo aquello que se simboliza, expresa o representa, pero no depende de él que la obra sea o no un símbolo, que represente algo o deje de representarlo. Por lo mismo, esas definiciones más abarcantes hacen radicar la condición artística en la obra, no en el efecto sobre el espectador.

El problema está en que, en este caso, las definiciones funcionales explican muy poco: presuponen algunas cualidades realizatorias de lo artístico (vinculadas a la simbolización construida por la obra); y por lo tanto, derivan la atención hacia esas cualidades. En efecto, si consideramos que ciertas cualidades del objeto son las que determinan o provocan la experiencia estética, habrá que pensar que esas mismas cualidades son las que hacen que ese objeto sea una obra de arte. Ello significa que tales definiciones funcionales deberían recurrir a una definición complementaria, en la que se hiciera depender la condición artística de la expresión de sentimientos, imitación de la realidad, etcétera, posibilitadas por aquellas cualidades objetivas. De este modo, lo funcional quedaría supeditado a otras cosas.

Por otra parte, en el extremo opuesto de la disyuntiva antes comentada se deja por

entero en manos del receptor, de quien eventualmente tiene la experiencia estética, la decisión sobre si determinado objeto es o no una obra de arte. Será obra de arte sólo si le provoca al espectador la experiencia estética, y cuando de hecho se dé tal experiencia. No lo será mientras no la provoque. El mismo objeto que es obra de arte para un individuo no lo será para otro, al que en ningún caso ese objeto le afecta estéticamente. En otras palabras, si lo prioritario es el efecto generado en el receptor, no hay forma de evitar el relativismo. Y no cualquier variedad de relativismo, sino el relativismo escéptico, el que, paso a paso, lleva a la conclusión de que cualquier objeto, no importa cómo sea, tanto puede provocar una experiencia estética como no provocarla. En definitiva, desde ese punto de vista cualquier cosa puede ser una obra de arte.

Se objetará que no hay por qué llegar a tales extremos. Por ejemplo, se dirá que algo es arte cuando produce una experiencia estética a los miembros de una sociedad, o bien se lo produce a la mayoría de ellos, o a quienes estén imbuidos de una misma cultura, o influidos por los mismos medios de comunicación. Es cierto que por esta vía se puede anular el relativismo escéptico. Pero, a tal fin, hay que introducir algún nuevo elemento en la definición funcional. Así, si se afirma que algo es arte cuando provoca una experiencia estética en quienes están imbuidos de una misma cultura, habrá que suponer que el objeto que la provoca tiene algunas características acordes con lo que se entiende por arte en esa misma cultura.

Por introducir otra variante, tampoco es suficiente decir sin más que el objeto le produce la experiencia estética a la mayoría de la gente. El contar sólo con la referencia a la mayoría no evita del todo el relativismo, aunque lo generalice en aras de la media sociológica. La cuestión sigue estando en que la mayoría puede equivocarse, tanto como cambiar de criterio sin razones de peso. ¿Para la minoría, que no alcanza a tener la experiencia estética, el objeto en cuestión no es obra de arte? En definitiva, ¿el provocar la experiencia estética depende antes de las cualidades del objeto o de las disposiciones de los sujetos? Si se responde que de las dos cosas, se evita todo riesgo de error. Pero, al no dar prioridad lógica a ninguna de ambas, la definición pierde consistencia y nitidez.

En el caso de Monroe Beardsley, parece que su definición también supone implícitamente la existencia de ciertas cualidades internas de las obras de arte, sin las que no podrían suscitar la experiencia estética. Pero no llega a precisar cuáles habrían de ser dichas cualidades. Elude así la referencia a una definición anterior de otro tipo. Le basta con advertir que la obra está dispuesta para cumplir la función estética. Habla de la *capacidad* que tiene de provocar la experiencia. Estar capacitada para algo significa que la obra reúne las condiciones necesarias para poder llevarlo a cabo. En cambio, no quiere decir que de hecho la obra despierte en alguien una experiencia estética: ni que se la induzca incondicionalmente a todo el mundo, ni en todas las ocasiones.

Como Beardsley apunta en otro momento, la capacidad es un término *dispositional*: pone de relieve que algo está dispuesto o preparado para lograr cierto efecto; no que efectivamente lo logre, ni siempre ni para todos los sujetos. Al matizar así su definición, Beardsley se libra de algunas de las objeciones que hemos formulado. Ahora bien, la capacidad *dispositional* implica, según nos parece, que el objeto posee cierta estructura

y cualidades internas que lo hacen de por sí adecuado para el fin previsto. Y, también, que el objeto sigue teniendo esa misma estructura y cualidades aun si se da el caso de que no suscita de hecho ninguna experiencia estética, pues sigue conservando la capacidad *dispositional.* Pero llevando esta argumentación a su lógica última, parece que esa capacidad no es una propiedad constitutiva del objeto, sino algo derivado, que se sigue de las propiedades fundamentales. La realidad del objeto no cambiaría sustancialmente por cumplir o no la función estética, ni siquiera por estar o no capacitado para ella. El objeto no sería obra de arte por tener dicha capacidad, sino que la tendría por ser una obra de arte.

Sin embargo, la definición funcional no acaba de entenderlo así, y se limita a declarar que a un objeto le basta con provocar (siquiera sea virtualmente) una experiencia estética para ser obra de arte. La dificultad principal viene de que deja sin aclarar cuáles son las cualidades por las que el objeto es *capaz* de provocar una experiencia estética. Y al no aclararlas, y ni siquiera referirse explícitamente a ellas, nos hace pensar (tal vez como una consecuencia no deseada, en el caso, por ejemplo, de Beardsley) que en el hecho de darse o no la experiencia estética lo determinante no es el objeto, sino tan sólo las actitudes, inclinaciones, sensibilidad, en suma, las disposiciones subjetivas del receptor. Ahora bien, *si la definición admite que cualquier cosa, no importa cómo sea, puede provocar una experiencia estética, entonces no nos dice nada específico sobre el arte. Por tanto, la definición funcional estricta no define nada.*

Respecto a aquellas definiciones funcionales más abarcantes que dan prioridad lógica a las cualidades de la obra, ya dijimos que remiten implícitamente a una definición complementaria. Expresado más crudamente: presuponen el concepto de arte en lugar de definirlo. Si hay motivos internos al objeto por los que éste puede provocar la experiencia estética, si hay algo en él -en sus propiedades o constitución- que lo capacita a tal efecto, esos mismos motivos son los que le hacen ser obra de arte. Así, la definición funcional o resultará redundante o, en el mejor de los casos, prolongará lo que desde otros ángulos ya se sabe acerca de la condición artística.

Pasando a una consideración general, suponemos ser evidente que nuestras discrepancias con la teoría institucional y las definiciones intencional y funcional, tienen una base común. Los términos de la discusión se habrá visto que son similares. Giran siempre en torno a si ha de predominar una perspectiva externalista o internalista respecto al arte, es decir, a si se ha de considerar que la cualidad artística depende de algo interno al objeto, o bien, de las relaciones externas que mantiene el objeto, ya sea con el contexto institucional, el creador o el espectador. En la coherencia última del externalismo, el que algo sea una obra de arte no depende de su constitución interna, de su trabazón y cualidades. De ahí que cualquier cosa pueda ser una obra de arte, siempre que se incorpore al contexto institucional adecuado, fuera intentada como tal por el autor o provoque cierta reacción en el espectador. No obstante, hay otras variantes en las que la frontera entre lo interno y lo externo es más incierta. Se supone entonces que el contexto, la función o la intención se encarnan en la obra y forman parte interna de ella. Con esto surge otra cuestión: si la intención del creador, la función estética o el contexto

(a través del creador) toman cuerpo en la obra, fundiéndose con sus propiedades internas, ¿no serán esas mismas propiedades lo definitorio del arte? Desde nuestro punto de vista, estas definiciones no acaban de librarse de Escila o de Caribdis: o no explican nada, al dejar todo en manos del azar de las incidencias externas, o son redundantes, deudoras de alguna (inadvertida) definición internalista.

2.3 .2. Lo *funcional y lo intencional*

El intento de dar consistencia a estas definiciones lleva a veces a asociar dos de ellas. Vimos como así lo hacía la segunda versión de la teoría institucional. Otra posibilidad es la de aunar la dimensión intencional y la funcional. Tal parece ser el camino escogido por Gerard Genette. Para éste, una obra de arte es un objeto intencional con función estética:

> *Una obra de arte es un objeto estético intencional* o, lo que es lo mismo, *una obra de arte es un artefacto (o producto humano) con función estética* (Genette, 1997: 10).

El ser intencional y el tener una función estética no son dos factores diferentes, sino dos formas de nombrar la misma cosa. Esto se debe a que la intención que origina y anima al objeto no es sino la de poseer una función estética. Comentábamos en otro momento las diferentes modalidades en que se prolonga la intención del autor según sea aquello que se intenta, con los problemas que acechan en cada caso. Para Genette, la intención constitutiva de lo artístico es claramente la de dotar al objeto de una función estética. Una obra de arte es un artefacto intencionalmente destinado a esa función.

¿Cuándo se cumple la función estética? Cuando se consigue producir un efecto estético en el espectador, o sea, cuando se logra inducir una respuesta o suscitar en él una reacción estética. Más en particular, cuando se despierta en el espectador una atención estética a la obra de arte. Genette pone especial cuidado en caracterizar la atención estética, manteniéndose para ello bajo la inspiración de Kant. Aunque se sale de nuestro tema, quede constancia de que subraya la dimensión cognitiva de la atención estética, una forma especial de percibir, y mantiene, a la vez, que la atención está orientada a la apreciación del objeto, a la evaluación positiva o negativa de sus méritos. De esa forma se recogen los dos aspectos, cognitivo y valorativo, incluidos en el concepto kantiano de juicio estético.

La definición de la obra de arte puede, por tanto, incorporar distintos términos, según se explicite más o menos el contenido de la intención. La intención será, así, la de provocar un efecto o inducir una respuesta estética; y, ganando en concreción, lo intentado por el autor será que su producto sea percibido y apreciado estéticamente. Pero el contenido de la definición no cambia por esas variaciones: lo que intenta el creador, globalmente, es que el artefacto tenga una función estética. El arte implica intencionalidad

y funcionalidad estéticas.

Se diría que de este modo se unifican la definición intencional y la funcional. Jean-Marie Schaeffer (1996: 109), que comparte en líneas generales la perspectiva de Genette, reconoce que tanto la propuesta de éste como la suya propia en una obra anterior (Schaeffer, 1992) resultaban de combinar la génesis intencional y la función estética. Pero en el último texto argumenta que la función estética puede ser intermitente, aparecer y desaparecer. Y dado que una obra de arte no deja de serlo porque se desvanezca su función estética, habrá que concluir que la funcionalidad no es determinante de la condición artística. La función estética no determina una propiedad interna, sino sólo una propiedad relacional. Más aún, antes que convenir a un tipo de objeto, la función supone un uso peculiar de tales objetos. A partir de ahí, Schaeffer considera que la función estética es una propiedad variable, de menor importancia en la delimitación de lo artístico que su propiedad absoluta, la causalidad intencional.

No parece que Schaeffer lleve razón en rebajar lo funcional por ser de hecho intermitente. Ya se dijo que la función es una cualidad disposicional: si no se da en algún momento o para un individuo determinado, puede darse en otros. Lo que cuenta es que el objeto esté dispuesto o capacitado a tal efecto. Pero la rectificación que propone podría confirmar algo que creemos discernir en Genette: su definición del arte privilegia lo intencional sobre lo funcional. El peso determinante está en la intención del creador, intención de que su producto tenga una función estética. Lo funcional es algo promovido por la intención y derivado de ella.

A este respecto, Schaeffer (1996: 41-48) ha matizado asimismo que la intención estética no tiene por qué ser siempre y todos los casos la intención exclusiva, ni siquiera la principal. Lo que buscan los artistas no siempre está supeditado a la elaboración de objetos con función estética. Hay obras (como las máscaras rituales africanas) e incluso géneros artísticos (la arquitectura) que no responden a una intención predominantemente estética. Y aunque esa intención esté presente, difícilmente será la única: la mayoría de las obras persiguen también objetivos morales, utilitarios, hedonistas, etc. Según los casos, prevalecerá uno u otro de tales objetivos. Por tanto, no puede decirse que obra de arte sea un objeto destinado a suscitar una experiencia estética, y a nada más.

Genette acepta esto último. Ratifica que la intención estética es condición imprescindible para que haya arte, pero admite que ni es exclusiva ni es siempre la principal:

> Me parece evidente que la importancia relativa de la intención estética pueda ser sumamente variable de unas obras a otras, de unos géneros a otros, de unas artes a otras; pero es igual de evidente que estos grados de importancia no deciden el grado de artisticidad de las obras [...] Basta con la presencia de un rastro de intención estética para esta definición: para que un objeto sea una obra de arte, es preciso y suficiente que proceda de una intención estética, por accesoria que sea con respecto a su función práctica. Y para que funcione como tal, y sea el objeto de una relación artística, basta

> con que se le atribuya una intención en un grado determinado, sin más (Genette, 2000: 260-261).

Ahora bien, ¿es coherente seguir afirmando que la intención estética es condición no ya necesaria sino también suficiente para que haya arte, cuando se concede que esa intención puede ser accesoria respecto a otros tipos de intención? ¿Si la atención estética se subordina a otras, no serán esas otras las definitorias del arte? Dejemos abierta esta cuestión: no llevaría a conclusiones terminantes.

En el párrafo que acabamos de citar se introduce un nuevo término, el de "relación artística'. Juzgamos que el planteamiento a que da lugar resulta muy ilustrativo de la posición final que adopta Genette. Nos detendremos brevemente en él.

Se da la relación artística cuando una obra de arte funciona como tal, es decir, cuando cumple de hecho la función de despertar una atención estética por parte de alguien y, consiguientemente, cuando se le atribuye la condición de obra de arte y es así apreciada. No hace falta decir que esa atribución sólo se produce cuando se le supone al objeto -o mejor, al artefacto- una intención estética. En cambio, conviene subrayar que, para Genette, "la relación artística, es decir, el hecho de que un objeto funcione como una obra, no tiene por qué depender de la condición artística objetiva del objeto" (id.: 256). En un primer plano, esto hay que entenderlo en el siguiente sentido: para que un objeto funcione como obra basta con atribuirle una intención estética; pero eso no significa que la atribución sea acertada, que corresponda a la realidad del objeto. La relación artística se instaura por el hecho mismo de atribuirle al objeto una intención estética, aunque la relación no esté basada en criterios objetivos.

Esa atribución tiene el mismo valor que en la Filosofía del lenguaje se asigna a la declaración performativa: realiza lo que enuncia. Recuerda en esto lo que Dickie decía a propósito de la transferencia del estatus: no se puede cometer un error *al* conferir el estatus, pero es posible cometer un error *por* conferirlo. Del mismo modo, y volviendo a la relación artística de Genette, no podemos equivocarnos *al* atribuirle a un objeto la cualidad artística, pero podemos equivocarnos *por* atribuírsela. La relación que entablamos con él puede ser inapropiada. Hay, además, casos dudosos en los que no sabemos decidir si un objeto es artístico o no lo es. Y tal incertidumbre aumenta, como es lógico, al aumentar la distancia cultural o temporal que nos separa de dicho objeto.

Ahora bien, el alcance de la frase citada no queda ahí. Como reconoce Genette, su definición de la relación artística es "muy liberal, pues hace que la naturaleza de la relación sólo dependa de una opinión del receptor" (id.: 242). Los matices posteriores respecto a que la opinión del receptor no es arbitraria, que está basada en indicios objetivos y, por ende, no es meramente subjetiva, no oscurecen la proposición fundamental de que la atribución de la condición artística *depende de la opinión del receptor, y no de la realidad del objeto.*

Volvemos así a lo de siempre, aunque no insistiremos en ello: si la atribución de la condición artística depende sólo de la opinión del receptor, ¿para qué sirve la definición del arte propuesta? *Lo único que dice la definición es que no se puede definir el arte,*

puesto que la determinación de algo como obra de arte queda en manos del receptor. Bien es cierto que Genette no acaba de asumir esta conclusión. Contrapone a lo anteriormente dicho que la apreciación subjetiva *no es suficiente* para establecer de modo objetivo la condición artística. Mas no llega a precisar qué es lo que resultaría suficiente a tal efecto.

Se mantiene en una permanente oscilación respecto a si la condición artística depende o no del receptor. Al final del segundo tomo dedicado a este tema (Genette, 2000: 257-258), afirma que debe mantenerse como definitiva la definición provisional que se daba al inicio del tomo primero (Genette, 1997: 10), y que anteriormente recogíamos: *"Una obra de arte es un objeto estético intencional* o, lo que es lo mismo, *una obra de arte es un artefacto (o producto humano) con función estética* . Añade, a continuación, que esta definición se puede interpretar de manera objetiva y ontológica o bien de manera subjetiva y funcional. En el primer caso, la definición valdría para determinar lo que es necesario para que algo *sea* una obra de arte. En el segundo, para que *funcione como* una obra de arte. Pero no acaba de optar claramente por una u otra alternativa.

Dice, en cierto momento, que "*nada* es *en sí mismo* una obra de arte" (Genette, 2000: 165). Sin embargo, apunta en otra ocasión que "es algo más difícil sostener que ningún objeto *es,* o *no es,* objetivamente una obra de arte. La artisticidad de una obra, ante todo, es un hecho histórico, que no *depende* de mi apreciación subjetiva" (id.: 246).

Para no entrar en contradicción fragranté, creemos que las citas del último párrafo deberían entenderse así: 1) el que ningún objeto sea por sí mismo una obra de arte, quiere decir que no es arte en razón exclusiva de sus cualidades intrínsecas; 2) la artisticidad es en su mayor medida un hecho histórico; 3) y, por lo mismo, no depende por entero de mi apreciación subjetiva: depende en parte y en parte no depende. El punto 1) es plenamente coherente con el resto de la exposición. El punto 2) se corresponde con la oscilación permanente de Genette a que se aludía. El punto 3) daría finalmente la clave de lo que se añade a la decisión subjetiva para establecer la condición artística de un objeto: ¡lo que lo hace obra de arte es ante todo la determinación histórica! Es decir, a las definiciones intencional y funcional habría que añadir ahora una definición histórica.

Para no repetir la argumentación, nos limitamos a sugerir que la combinación de la definición intencional y la definición funcional no parece que resuelva los problemas que cada una de ellas planteaba ya por separado. Y nos permitimos recordar una distinción que acaso sirva para aclarar algo lo relativo a la definición funcional.

Hace tiempo, dentro de la estética fenomenológica, se introdujo una distinción entre el concepto de *obra de arte* y el de *objeto estético.* De acuerdo con ella, lo que sea la obra de arte requiere una explicación aparte, previa y distinta de la explicación del objeto estético. De ahí no se infiere ninguna definición del arte en particular; simplemente, se postula una definición anterior a la de objeto estético. Ahora bien, una vez sabido lo que es una obra de arte, se pasa a la consideración del objeto estético. Este se muestra como la obra de arte en tanto incorporada a una experiencia estética. O sea, en tanto actualizada o funcionando como tal, cumpliendo su destino de obra artística, que no es

sino el de fomentar una experiencia estética.

Pero lo más destacable es que al devenir objeto estético, la obra alcanza su plenitud. Gana intensidad por adquirir eficacia estética y simbólica; gana en significación, pues se hace significativa para alguien. Al existir como objeto estético, la obra se abre a nuevas interpretaciones, y los significados (pertinentes) que con éstas aparecen se incorporan a la propia obra, sedimentan en ella. De igual modo, cobran vida sus virtualidades plásticas. En definitiva, la vigencia de la obra, su funcionalidad efectiva, la consigue al convertirse en objeto estético. ¿Significa esto que el devenir objeto estético es lo que hace artística a la obra? No, la obra puede devenir objeto estético porque tiene en sí misma unos mecanismos significativos y una construcción formal que la hacen ser obra de arte. No es obra de arte porque provoque una experiencia estética, sino que provoca una experiencia estética porque es obra de arte.

A pesar de su valor argumental, la distinción comentada ha perdido indudablemente vigencia. Creemos que se debe sólo al aura negativa que envuelve hoy al término "estético". Se diría que la acepción actualmente predominante de lo estético es la que lo asocia con lo bonito y agradable. Lo estético ha pasado a ser lo referido a la belleza convencional en ligazón con el sentimiento (por no decir, sentimentalismo) del espectador. Lo estético se entiende ahora como lo sensible atractivo que agrada o gusta. No es de extrañar que prevalezca esa acepción, cuando gran parte del arte contemporáneo, a partir de las vanguardias de comienzos del siglo XX, se ha sentido obligado a la empresa de liberar al arte de lo estético.

Así las cosas, se hace difícil reivindicar la noción de objeto estético. Pero acaso fuera útil para disipar algunos malentendidos subyacentes a la definición funcional.

2.4. Definición simbólica

La definición simbólica es la que adopta este libro. Todo lo dicho hasta aquí la suponía de algún modo. Lo que se diga a partir de ahora habrá de entenderse como explicitación, desarrollo o corolario de la misma.

Muchas de las definiciones tradicionales del arte caben bajo el rótulo de "definición simbólica". Asimismo, cabe asignar a ésta distintas procedencias. Aunque al remontarse a las fuentes de la definición simbólica se plantea el problema de las diferencias, a veces radicales, entre las distintas concepciones del símbolo que aparecen incluso en el ámbito restringido de la historia de la estética. En efecto, el concepto de símbolo es uno de los que vertebran el discurso de la estética desde que se constituye como disciplina autónoma, adquiriendo ya en sus primeras etapas una importancia decisiva. Así, en la teoría del arte del idealismo alemán y, especialmente, en la estética romántica. Según T. Todorov (1991: 279), "podríamos decir sin exageración que si debiéramos condensar la estética romántica en una sola palabra, acudiríamos sin duda a la que A. W. Schlegel introduce en este texto: *símbolo*. Toda la estética romántica sería en ese caso y en

resumidas cuentas una teoría semiótica. A la vez, para comprender el sentido moderno de la palabra 'símbolo' es necesario y suficiente releer los textos románticos".

Pero nuestra definición del arte, si quiere abarcar todas las manifestaciones artísticas del presente, tiene que rebajar el concepto romántico de símbolo, desprenderlo de alguna de sus connotaciones más características. Aunque haya de asumir algunas otras connotaciones que el Romanticismo mostró ser determinantes de la especificidad de la simbolización artística. Con un criterio semejante cabe incluir a Hegel en la definición simbólica del arte. Al hacerlo, la forma artística simbólica dejará de identificarse con un primer período de la historia del arte, correspondiente al arte oriental, para adquirir un significado más amplio que englobe a la representación clásica y a la expresión romántica. Lo que queda entonces como propio del simbolismo es el principio general de que el arte es la manifestación sensible de la idea. Con la salvedad añadida de que no hay por qué entender la "idea" en la acepción estricta que adquiere dentro del sistema hegeliano. En esta línea, Arhur Danto, por ejemplo, tras largas disquisiciones sobre los avatares recientes del arte, asume explícitamente la inspiración hegeliana para afirmar que "ser una obra de arte significa ser *a) acerca* de algo y *b) encarnar su sentido*'' (Danto, 1999: 203). Se trata también en este caso de una definición simbólica del arte.

Hay otros muchos autores que participan de esta definición, sin vincularla en modo alguno con Hegel o con la estética romántica. En verdad, no es necesario. A la definición simbólica se puede llegar por distintos caminos, desde diferentes perspectivas. Nelson Goodman y Hans-Georg Gadamer son, a nuestro entender, quienes más y mejor han avanzado durante las últimas décadas en la explicación del arte como símbolo. Aquí no atribuimos la definición a nadie en particular.

No hace falta, tampoco, proponer una nueva definición. Sólo hay que considerar las ya formuladas e intentar reconstruir el substrato común a todas ellas. Ahora bien, esa reconstrucción tiene que estar guiada por la realidad actual del arte. Deberá asumir dos principios comentados en su momento: el arte sólo es lo que ha llegado a ser; únicamente en las obras existentes podemos descubrir lo que es el arte. Por otro lado, no hay que atribuir a la identidad común del arte lo que sólo es propio de determinados estilos o tendencias. Ciertas definiciones quedan invalidadas por atender exclusivamente a aspectos parciales, por fijarse sólo en alguno de los elementos que conforman la naturaleza compleja del arte. Otras, por confundir los rasgos peculiares de determinadas corrientes artísticas con los atributos constitutivos del arte.

La definición del arte a la que nos acogemos declara que *a) lo que hace de algo una obra de arte es su específica condición simbólica* y *b) esa especificidad deriva de la construcción sensible del símbolo y de los procedimientos o modos de simbolización.* Se trata, como salta a la vista, de una definición que intenta abreviar en lo posible las condiciones necesarias y suficientes del arte, que atiende a lo mínimo que comparten las distintas artes, con sus estilos y obras particulares. Y, por tanto, se interesa en lo básico y más generalizable, el substrato común a todas las manifestaciones artísticas que en principio menos restringe su fecunda diversidad. Pretende así ser lo suficientemente abarcante para cubrir las nuevas modalidades artísticas y dejar la puerta abierta a

manifestaciones futuras.

Para ello hay que empezar por reducir a lo básico el concepto de símbolo. Desde este punto de vista, parece que la condición mínima de todo símbolo es la de estar *en lugar de* otra cosa. Lo integran por tanto dos componentes: el elemento simbolizador (al que reductivamente solemos llamar "símbolo") y el elemento simbolizado. Una cosa, lo simbolizante o símbolo, mantiene una presencia sensible, se ofrece a la percepción. La otra cosa, lo simbolizado, no está inmediatamente presente, ya sea por su carácter propio (por ejemplo, al ser algo intangible u oculto) o por circunstancias sobrevenidas. Esta dualidad compositiva está perfectamente incorporada a la noción germinal de símbolo, en la que se lo identificaba con la *tessera hospitalis*, la tablilla que el anfitrión partía en dos trozos, quedándose con uno y entregando el otro a su huésped al partir, como memoria de su ausencia e invocación del reencuentro.

El símbolo ocupa el lugar de lo simbolizado. En esa medida, lo sustituye, está en vez de eso otro. Pero al mismo tiempo dirige la vista hacia ello y, al retener nuestra atención, hace que lo simbolizado comparezca ante nosotros, adquiriendo un nuevo rostro. La función esencial del símbolo es, pues, la de dar cierta presencia a lo ausente: lo hace aparecer en figura simbólica. El símbolo nos hace presente de algún modo aquello que simboliza. Aunque, como se verá, este *hacer presente* lo simbolizado puede adoptar distintas formas, pues el concepto de símbolo tiene una extensión muy amplia e incluye casos no homogéneos.

Es evidente que hay muchos símbolos que no son obras de arte. Por ello, la definición alude a lo que tiene de específico el símbolo artístico. La concreción y desarrollo de esa especificidad es lo que deberá mostrarse en lo que resta del libro. Pero desde un principio surge la duda de si la diferencia entre las obras de arte y los símbolos no artísticos viene dada o no por el objeto de la simbolización, aquello que en los respectivos casos se simboliza. ¿Qué es lo que simboliza el símbolo artístico?

Este es uno de los puntos en los que conviene recortar las atribuciones del simbolismo romántico. Para la estética romántica, el símbolo genuino simboliza lo infinito, ya sea bajo la advocación positiva de totalidad absoluta o simplemente como lo ilimitado, aquello que por su propia naturaleza rechaza la limitación de la forma sensible. Por lo mismo, el arte es una representación figurada o alusiva de lo infinito. Da presencia indirecta a lo que por sí mismo carece de manifestación sensible, insinúa una aparición de lo infinito en lo finito.

No hace falta recalcar que, bajo esta perspectiva, lo simbolizado es trascendente al símbolo y puede fácilmente llegar a emparentarse con lo numinoso o lo sagrado. Por ejemplo, Eugenio Trías señala que "por símbolo se entiende aquí [en su propia teoría] un signo en el cual queda expresada la radical disimetría y no conmensurabilidad entre el significante y lo que con él se pretende significar. El referente del símbolo es, pues, inconmensurable (se cierra en el cerco hermético). De ese referente tan solo subsiste un resto, cuya relación con el referente es indirecta. El símbolo jamás denota; únicamente connota. No designa, sino que alude" (Trías, 1991: 60). A partir de esa concepción del símbolo, y entendiendo que lo propio del arte es la simbolización, no hay que dar

muchos pasos para concluir que "el arte celebra el trágico e imposible encuentro del límite del lenguaje y mundo con el cerco hermético. Deja que éste ambiguamente se rebele y manifieste: logra, pues, dar cierta forma sensible a lo *sagrado*" (id.: 213).

Si el símbolo —y la obra de arte en que toma cuerpo- es una representación alusiva de lo infinito, será también, como reza una de las máximas de Goethe, un "mediador de lo inefable". El Romanticismo insistió en una idea que desde entonces sobrevuela en gran parte de las reflexiones estéticas: el arte expresa lo que no se puede expresar de otro modo; dice lo que de otro modo sería indecible; presenta ambiguamente, aunque sea en forma negativa, como vestigio y signo retraído, lo que de por sí es impresentable. J-F. Lyotard (1987) afirma que éste es uno de los atributos determinantes de la moderna pintura abstracta. No tiene en cuenta que para el Romanticismo era uno de los cometidos de toda obra de arte digna de ese nombre. Incluso era ya para Kant lo que identificaba a las ideas estéticas, pues entendía "por idea estética la representación de la imaginación que provoca a pensar mucho, sin que, sin embargo, pueda serle adecuado pensamiento alguno, es decir, *concepto* alguno, y que, por lo tanto, ningún lenguaje expresa del todo ni puede hacer comprensible"(Kant, 1977: 220 [§ 49]).

La estética romántica atribuye al símbolo esa cualidad de acoger en el orden sensible aquello a lo que según Kant apuntan las ideas (las ideas de la razón, y su *pendant* sensible, las ideas estéticas). De ahí que lo que se hace presente sea algo que "ningún lenguaje expresa del todo ni puede hacer comprensible". Pero la estética romántica va más allá de Kant: resalta algunos apuntes kantianos y olvida otros. Su planteamiento es a la vez más genérico. Gira en torno a la idea de que el arte da presencia, por vía analógica, a lo infinito: desvela, parcial e indirectamente, lo otro inaprehensible.

Sin embargo, nuestra idea del símbolo, como venimos repitiendo, es más limitada. Tan evidente parece que el arte ha elegido a veces el camino romántico como que no lo ha seguido en otras ocasiones. Y esta definición pretende extraerse de las obras de arte efectivamente existentes, aceptando su pluralidad de opciones, teniendo sólo en cuenta lo que el arte históricamente ha llegado a ser, no lo que se piense que debería ser. El simbolismo constitutivo del arte no es necesariamente como lo quería la estética romántica. Se recordará que páginas atrás se aludía a la llamada por Schaeffer "teoría especulativa" del arte. Negábamos entonces que fuese la teoría dominante en casi toda la historia de la estética. Forzoso es ahora reconocer que muchos de los rasgos con que la caracteriza Schaeffer sí se ajustan a la estética romántica. Especialmente, el llevar a la sacralización del arte por vía de atribuirle un conocimiento extático en el que se revelan verdades últimas, inaccesibles a otras actividades cognitivas.

Como se verá, nosotros también asociamos la idea de la simbolización artística con la incitación al conocimiento. Pero no con esa forma específica de conocimiento. Para empezar por lo más elemental, parece que hay que abrir la idea de símbolo artístico en el sentido de establecer que cualquier cosa puede ser objeto de la simbolización. Es posible que lo simbolizado sea una persona, un suceso o un lugar: unas manzanas, una montaña, el bombardeo de una ciudad, cadáveres en descomposición o detritus urbanos. Se pueden simbolizar entidades abstractas e individuos concretos, tanto seres particulares

como cualidades y sentimientos genéricos. La simbolización admite cualquiera de esas variantes. Lo que la hace artística no es el objeto simbolizado, sino el tipo de relación que instaura y el modo en que se plasma.

Al desvincularlo de la alusión a lo infinito, cabe reconsiderar otro punto, el relativo a la expresión de lo indecible. Así, se mantendría el argumento kantiano de que lo que dice el arte no se deja conceptualizar ni traducir del todo a ningún otro lenguaje. Pero no porque el arte simbolice lo infinito, sino por la particular encarnación sensible que da a todos sus significados. Lo que dice es inseparable del modo ostensivo en que lo dice: sólo puede comunicar algo si lo muestra plásticamente, ofreciéndolo a la percepción. De ahí que el contenido simbólico sea inseparable de la dimensión sensible del símbolo, de su singularidad concreta. El componente sensible no agota el significado del símbolo artístico, pero éste no tiene otro significado que el que está engarzado en lo sensible.

Con todo, este último extremo también fue puesto de relieve por la estética romántica, precisamente al contraponer el símbolo a la alegoría. En aquel discurso estético se estableció un criterio que, sin duda, sigue vigente: lo distintivo del símbolo artístico (frente a la alegoría) es que su significación sea intransitiva. "En la alegoría el aspecto significante es instantáneamente atravesado por el conocimiento de lo que está significado, mientras que en el símbolo conserva su valor propio, su opacidad. La alegoría es transitiva, el símbolo intransitivo -pero de tal manera que no deja de significar" (Todorov, 1991: 282). Quiere esto decir que el símbolo artístico instaura un significado propio: no es transcripción de algún otro significado previamente definido, no ejemplifica ideas previas, no es ilustración de contenidos inteligibles preestablecidos. Irreductible a otras formas de significación, tampoco se lo puede traducir a términos del lenguaje común.

Todo ello se debe a que la significación simbólica queda atrapada en el elemento sensible. Como ya apuntábamos, el contenido significativo y su presentación sensible coinciden hasta el punto de resultar indesligables el uno del otro. El significado se condensa en figura perceptiva, en presencia corpórea. De ahí la densidad o espesor de lo sensible del símbolo. De ahí, incluso, su opacidad, en contraste con la transparencia inteligible de la alegoría. El símbolo es opaco en la medida en que se retrae a la comprensión intelectiva, generalizadora, descarnada, abstracta, neutralizadora de las particularidades concretas. El símbolo preserva su significado, lo envuelve en una trama sensible, que es al tiempo umbral y velo de la significación. Requiere, por lo mismo, una atención intransitiva, retenida en lo sensible. Distinta a la que se presta a la alegoría, en la que la indagación de lo inteligible se desprende o deja atrás el componente sensitivo. Se trata, en este último caso, de una atención transitiva.

Puesto que indicábamos que la condición mínima del símbolo es la de estar *en lugar de* otra cosa, y en esa medida lo que los románticos llamaban "alegoría" es también -en nuestra terminología- un símbolo, podemos recoger la inspiración romántica y proponer una distinción entre símbolos internos y símbolos externos. Creemos que puede servir para avanzar en el esclarecimiento del símbolo artístico. Partimos del supuesto de que el arte tiene que ver con los símbolos internos antes que con los externos. Incluso cabe

decir que el quedarse en una simbolización externa o meramente referencial es síntoma de una obra de arte fallida. A la inversa, en la auténtica obra de arte toma cuerpo una simbolización interna, de resultas de la cual se amplía la significación de lo simbolizado.

Una trivial fotografía de familia está en lugar de las personas fotografiadas. De algún modo, éstas se hacen presentes a quien contempla la foto. Pero no es una presencia viva, sólo la pervivencia de un recuerdo. La fotografía sólo cuenta como deslucido reflejo de aquellas personas. No las suple, siquiera en parte, ni vale o cuenta por ellas. Es sólo una incitación al recuerdo. En esta medida la fotografía es un símbolo externo: cumple una función meramente referencial. No añade nuevas significaciones ni amplía nuestro conocimiento: al ver la foto sólo descubrimos en las personas fotografiadas lo que ya sabíamos de ellas. Se limita a apuntar hacia los protagonistas reales, a recordárnoslos. La atención no queda retenida en la fotografía, sino que salta hacia lo que ella refleja.

En cambio, hay una forma muy distinta de hacer presente lo simbolizado. Se da en los símbolos internos, aquellos en los que lo simbolizado se manifiesta o revela en el propio símbolo. Lo simbolizado cobra vida y se expone en el símbolo, lo anima desde dentro, de forma que el símbolo incorpora internamente aquello que simboliza. El símbolo retiene así nuestra atención, pues en él lo simbolizado adquiere una presencia y significación de la que antes carecía, un sentido que es indesligable de la visibilidad que le otorga el símbolo. En suma, el hacer presente lo simbolizado quiere aquí decir darle nueva vigencia significativa.

Esto nos lleva a la ineludible dimensión cognitiva del símbolo artístico. Aunque la sobredeterminación cognitiva no sea un criterio último de especificidad del símbolo artístico, permite dar un nuevo paso en su caracterización. Al simbolizar, el arte genera conocimiento: el símbolo artístico es un recurso cognitivo.

La definición simbólica se enmarca así en una concepción más amplia y envolvente, la que ve el arte como un modo de conocimiento. No todo símbolo, para serlo, tiene que estar destinado al conocimiento. El propósito de dar a conocer algo no es inherente a la constitución interna y al uso público de todos y cada uno de los símbolos. Puede haber símbolos conformados y dispuestos para una función ritual, mágica, religiosa o cultural, de autoafirmación de una comunidad; que sólo buscan enlazar de algún modo con lo simbolizado; que pretenden conjurar, invocar, exorcizar, simular, conmover, inculcar, etc.

Por contra, el símbolo artístico posee una insoslayable proyección cognitiva. Bien es cierto que frecuentemente se desdobla en alguna de esas otras funciones, pero tal función deriva y se sustenta en el conocimiento que promueve. Se objetará a esto que muchas obras artísticas, especialmente del pasado, estuvieron originariamente destinadas a funciones religiosas, cultuales o de celebración del poder político. Sin duda, pero cabe pensar que si trascendieron esa función y, por lo mismo, las reconocemos como artísticas, se debe a su potencial simbólico, a la capacidad de iluminación o descubrimiento que alcanzaron, cualquiera que fuese su motivación inicial.

Las características peculiares del símbolo artístico, sus medios y procedimientos propios de simbolización, no hacen sino exponer las vías por las que discurre y las modalidades que adopta el conocimiento en el arte. Por otro lado, al simbolizar

artísticamente un objeto en ocasiones se lo da a conocer por primera vez, es decir, se inaugura su conocimiento, y en otras, acaso más frecuentes, se acrecienta dicho conocimiento. Pues es posible simbolizar objetos de los que se tiene comúnmente una idea previa y, también, objetos que para la mayoría de las personas son poco o nada conocidos, incluso algunos de los que nadie tenía anteriormente noticia.

Ahora bien, el símbolo artístico transforma o rehace de algún modo lo simbolizado. Nelson Goodman ha insistido con especial acierto en que al simbolizar algo, por el hecho mismo de simbolizarlo, se le atribuyen ya ciertos rasgos o propiedades, se destacan algunos aspectos de aquello que se simboliza y se soslayan otros. Así se lo relaciona con tales o cuales objetos, se muestran las semejanzas o diferencias que mantiene con ellos, se lo clasifica, se lo enjuicia, se le atribuyen afinidades y conexiones, etc. En definitiva, la simbolización artística, como cualquier otra vía de conocimiento, al conocer no copia, sino que construye o confecciona lo que conoce. En palabras de Goodman (1976: 49), "decir que la naturaleza imita al arte, es poco decir. La naturaleza es un producto del arte y del discurso".

Este carácter constructivo del símbolo artístico excluye el que sea un simple medio para reconocer lo simbolizado; arroja nueva luz, alumbra o hace emerger significados inéditos. La simbolización genuina tiende a ser innovadora. Incluso se puede ir algo más allá y afirmar que con ella irrumpe una verdad que antes no existía. Podría pensarse que estas observaciones, sin más justificación, resultan excesivas. Pero están justificadas, por aludir al otro autor importante que mencionábamos, en el discurso sobre el arte de Gadamer y, ya antes, de Heidegger. Todo lo que dice Heidegger está encaminado a mostrar que "siempre que acontece el arte, es decir, cuando hay un inicio, la historia experimenta un impulso, de tal modo que empieza por vez primera o vuelve a comenzar" (1995a: 66).

Por su parte, Gadamer ha llevado esta sugerencia al análisis particularizado de la *representación*, el dispositivo en que para él se concreta la simbolización propia y distintiva del arte. Ha hecho ver que la representación supone una auténtica transformación de lo representado, pues consigue que se muestre y exponga a una nueva luz, que se manifieste en una presencia y aspectos de los que antes carecía, en resumen, que acontezca su verdad. La representación tiene un alcance ontológico, ya que con ella lo representado comienza a ser de otro modo. No, evidentemente, porque cambie su realidad empírica, sino porque adviene a una existencia original, la existencia en la verdad. La verdad no preexiste ni está en las cosas de por sí: acontece en un proceso ininterrumpido, renovándose siempre, y por lo que nos ocupa, acontece en la representación. O en la simbolización, si nos atenemos a un término más abarcante.

La duda que puede quedar es si esa cualidad de innovación cognitiva conviene de hecho a todos los símbolos artísticos con los que nos encontramos. ¿En todos los cuadros o esculturas que simbolizan algo se llega a engendrar una nueva significación de lo simbolizado? ¿No hay acaso símbolos artísticos triviales, reiterativos, insignificantes, que no hacen avanzar el conocimiento de sus objetos? Seguro que los hay. Y estaría fuera de lugar negarles a todos ellos la condición artística. Aunque los símbolos no sean

innovadores en el plano semántico, pueden acumular méritos estéticos, cualidades formales suficientes para acreditarlos como obras de arte. O pueden ser artísticos por otras razones derivadas de su mera cualidad simbólica. En definitiva, la innovación cognitiva más que una condición inexcusable (con la que se restringiría en exceso la extensión de lo artístico) se revela como un criterio de excelencia en el arte. Es positivamente una medida del logro de una obra, de haber alcanzado su plenitud. Resulta así porque la innovación semántica constituye una tendencia connatural a la simbolización artística, lo que le da sentido y colma sus exigencias y pretensiones originarias: la obra en que se cumple es una obra excelente. Si la innovación se confirma como criterio de excelencia es porque implícitamente se la supone como aspiración incoativa de todo símbolo artístico.

A veces se argumenta, contra la definición simbólica del arte, que hay algunas artes que no son simbólicas: nada simbolizarían, por ejemplo, la pintura abstracta, la música y la arquitectura. Pero acaso esta acusación se base en un malentendido sobre el alcance y condiciones ineludibles de la simbolización. Es cierto que la música, la pintura abstracta y la arquitectura no denotan objetos concretos, no hacen referencia a entidades particulares: cosas, sucesos, personas, lugares, etc. Sin embargo, eso no quiere decir que no sean símbolos. Antes bien, al prescindir de la figuración y abstraerse de las particularidades concretas de la realidad externa, la pintura puede simbolizar por medio de la expresión de sentimientos y cualidades, o bien por la ejemplificación de estructuras, colores y formas. Por su parte, la arquitectura es primordialmente simbólica: casi todo en ella obedece a la simbolización. Lo que da finalmente sentido, lo que sustenta y determina el orden constructivo de muchos edificios —especialmente los de carácter religioso, cívico o político: templos, palacios, construcciones públicas, monumentos- es el simbolismo que instauran. La arquitectura no simboliza cosas particulares, empíricamente existentes, pero simboliza valores, cualidades genéricas o acciones abstractas. Por ejemplo, puede simbolizar el triunfo de la fe, la luminosidad del espíritu, el recogimiento y la quietud contemplativa, la elevación del alma; o cualquiera de los atributos del poder político; o ciertas virtudes cívicas; etc.

No muy distinto es el caso de la música, aunque en un principio pudiera parecer más refractaria a la simbolización que la propia arquitectura. ¿Las formas musicales carecen de cualquier proyección simbólica; no aluden a nada distinto de ellas mismas? ¿Se significan a sí mismas y nada más? Frente a las teorías formalistas de la música, que desde hace tiempo encuentran tan amplio eco, hay que defender que las formas (junto a evidentes motivos de orden constructivo formal) tienen su última razón de ser en la significación que ellas construyen. La forma musical es un modo de elaborar y organizar los significados, y a la vez deriva de éstos, en un proceso de interacción o determinación mutua.

Lo que sí ocurre es que la significación musical es especialmente opaca. Se acentúa en ella la opacidad que el Romanticismo atribuía a todo símbolo artístico, en contraste con la transparencia intelectiva de la alegoría. Por ser particularmente opaca, la significación de la música es aún más difícil de traducir a otro lenguaje: no se puede

enunciar con claridad y precisión su contenido significativo. Pero aunque no se deje formular lingüísticamente, es posible captarlo intuitivamente. Y sólo si se capta se entiende del todo la música.

A tal fin, no hay que buscar en ella designaciones directas ni correlaciones objetivas e inmediatas, sino lo que San Agustín llamaba las "misteriosas correspondencias" de la música. Se dice con frecuencia, y así lo creemos nosotros, que la música expresa, o sea, simboliza, sentimientos, emociones, actitudes, estados anímicos (como, por ejemplo, *Visions de l'Amen*, de Messiaen, simboliza en sus distintos movimientos el cumplimiento creativo, el asentimiento, la aspiración, la culminación, o sea, las distintas connotaciones que el Cristianismo atribuye al término "amén". Aparte de que la música también puede simbolizar el tiempo, o la interpenetración del tiempo y el espacio, etc.). Sin embargo, no se deberían establecer *correlaciones objetivas* entre los sentimientos expresados por la música y los sentimientos biográficos que el receptor encuentra en sí mismo o atribuye al autor de la partitura. La música, al igual que la arquitectura, no es designativa, no tiene por qué hacer referencia a sentimientos ya dados, según su conformación empírica, preexistentes pues a la construcción musical. La música genera sentimientos nuevos, que resultan de una transfiguración de los sentimientos reales. Son sentimientos estéticos o, si quiere decirse así, sentimientos ficcionales. Por lo mismo, los sentimientos estéticos no remiten sin más, no son traducibles inmediatamente a sentimientos extramusicales.

A partir de ahí, empieza la labor hermenéutica de buscar las *misteriosas correspondencias* de los sentimientos musicales y los sentimientos biográficos. Correspondencias que ni se descubren ni se pueden definir intelectualmente; que dependen de los ecos y reverberaciones que las notas musicales encuentran en nosotros, o sea, dependen del modo en que la música nos afecta. De la música puede decirse con mayor propiedad que de cualquier otro arte que entenderla es revivirla. Ahora bien, el revivirla no es sólo una experiencia placentera, es también una experiencia hermenéutica.

Los significados musicales actúan por vía de incitación. Se cumplen cuando hallan correspondencias a las insinuaciones que ofrecen, cuando resuenan en emociones e ideas. Requieren, pues, la complicidad activa del oyente. Y ahí entra en juego ineludiblemente la capacidad de asociación de éste, a partir de sus recuerdos, actitudes, pensamientos, vibraciones anímicas, etc. Pero el oyente no improvisa gratuitamente los significados: participa de un sentido que se le ofrece, aunque abierto a distintas posibilidades; se deja orientar hacia nuevos espacios de significación. La significación musical se da como interrogación y búsqueda incesante del sentido, a través de un camino que debe transitar el oyente, fijado en su punto de partida pero no en el de llegada. Un camino que se mantiene como espacio vacío mientras alguien no lo recorra. En otras palabras, se trata de una significación pragmática que sólo se cumple cuando alguien se la apropia y le sirve para resignificar el mundo, situándose mejor ante él y ante sí mismo.

Por todo esto, la significación de la música, a más de opaca, es una significación abierta e inconclusa, que no está disponible indistintamente para todos los oyentes, en todas las ocasiones y contextos. Antes que decir expresamente algo, o comunicar un

mensaje definido, alude y sugiere. Pero lo que venimos atribuyendo a la música no es algo exclusivamente suyo: conviene a todas las artes. Sólo que en la música se acentúa más y se hace más manifiesta esa indeterminación o no univocidad del significado. Si todas las artes participan en distinto grado de ella, se debe a la identidad simbólica del arte que antes comentábamos. El símbolo artístico carece de un significado que se pueda determinar unívocamente. No se le hace justicia cuando se intenta fijar su significación de una vez y para siempre. Eso se debe a que no transmite pensamientos (como es propio de la alegoría), sino que los evoca, en tanto incitación a la tarea hermenéutica del receptor.

Accedemos así al último aspecto de la filiación cognitiva del símbolo al que queríamos referirnos: el símbolo está constitutivamente destinado a la interpretación. No es sólo que la admita o quede abierto a ella, se trata antes bien de que el símbolo artístico existe ante todo para ser interpretado. En la interpretación se cumple su verdadera identidad: llega a ser lo que es y se nos muestra tal como es.

Es cierto que esa destinación hermenéutica no es exclusiva del símbolo artístico. Todo símbolo incumple su función originaria cuando no es objeto de alguna interpretación, en el sentido amplio de la palabra. Es entonces un símbolo que no simboliza. Aunque mantenga la misma apariencia y contextura, pierde su condición más genuina: al desactivarse su significado, queda reducido a mera cosa inerte. Pero la opacidad del símbolo artístico -que lo caracteriza específicamente, en contraste con la alegoría y el símbolo externo-requiere de forma especial la interpretación. O mejor, requiere una interpretación, esta vez, en el estricto sentido de la palabra. Se interpreta lo que por su opacidad o espesor significativo ofrece resistencia a la comprensión, lo que no se capta inmediatamente ni se deja traducir a significados preexistentes. En esta medida, la alegoría y el símbolo externo se reconocen inmediatamente, sin necesidad de ser interpretados. Al reconocerse, automáticamente se "traducen5 o asimilan a lo ya sabido.

La idea de símbolo artístico que se ha ido exponiendo comporta ya una cierta especificidad, que lo distingue de otra clase de símbolos. Pero esa especificidad sólo podrá completarse al analizar (en los próximos capítulos) los procedimientos o modos de simbolización —y, por tanto, los recursos cognitivos— que son propios del arte. Recuérdese que, junto a los modos de simbolización, la definición del arte de que partíamos centraba también su peculiaridad en la construcción sensible del símbolo. Respecto a ésta se han introducido algunas consideraciones en las páginas precedentes. Y se añadirán otras en el capítulo siguiente. Al final del mismo se abordará la cuestión -polémica, tras ciertos avatares del arte contemporáneo- de si la posesión de cualidades estéticas es o no una condición ineludible de la obra artística.

3
El lenguaje artístico

La discusión sobre las supuestas peculiaridades del lenguaje artístico ha acompañado a la Estética desde que se constituye como discurso autónomo. La autonomía de la Estética remite a la autonomía del arte, y se entiende que uno de los aspectos en que se muestra privilegiadamente dicha autonomía es en la posesión por el arte de un lenguaje propio que lo diferencia de otras formas de expresión y comunicación entre los hombres. A lo largo del siglo XVIII, de Dubos a Lessing, el problema genérico de la especificidad del lenguaje artístico se concreta en la reflexión sobre la naturaleza de los signos propios de las distintas artes, especialmente en la comparación de la poesía y la pintura. Dubos es quien inicia "un proyecto de tipología semiótica de las artes" (Todorov, 1991: 192), a partir de la confrontación de los signos naturales de que se sirve la pintura y los signos artificiales de la poesía.

Dicha tipología semiótica encuentra uno de sus mejores exponentes durante aquel siglo en Lessing. Este, en diálogo con Winckelmann, a propósito de lo expresado por el rostro de *Laocoonte*, advierte que el carácter de los signos propios de cada arte determina lo que con ellos se puede simbolizar (o "imitar", en la terminología que le es propia). Su reflexión estética está polarizada por la cuestión de los medios expresivos de las distintas artes: la especificidad de los respectivos lenguajes artísticos y los contenidos simbólicos que les corresponden. En esa línea, Lessing es uno de los primeros autores que señala claramente la interdependencia en el arte de significante y significado o, en otros términos, de la forma y el contenido significativo.

Durante el Romanticismo el acento se desplaza desde el lenguaje característico de cada una de las artes a las diferencias entre el lenguaje natural y el lenguaje artístico en general. Esas diferencias se articulan como contraste entre un lenguaje transitivo (el del habla común) y otro intransitivo (el del arte). El primero es un lenguaje referencial, al servicio de la comunicación inmediata, directa. Por contra, en el arte rige el lenguaje expresivo, un lenguaje que importa por sí mismo, en el que el significado, mediato, indirecto a la vez que innovador, es efecto de la exaltación del propio lenguaje.

El tema de las peculiaridades del lenguaje artístico reaparece continuamente en la estética del siglo XX. Es sin duda un problema que hace aflorar y compromete a las diversas concepciones globales del arte que están en juego a cada momento. El formalismo ruso, el neopositivismo, el estructuralismo y varias otras corrientes lo convierten en uno de los ejes principales de su reflexión estética, en una de las vías de

acceso a la comprensión del arte. El retorno continuo de la cuestión responde a las variaciones en la mentalidad de la época y a la diversidad de perspectivas desde las que se afronta. Pero acaso sea también fruto de la especial dificultad de precisar los rasgos en que se cifra la disparidad del lenguaje artístico respecto al lenguaje común. Con todo, entre los diversos puntos señalados para apoyar dicha disparidad, hay uno sobre el que se vuelve una y otra vez. Se mantiene vigente a través de distintas formulaciones, aunque eso no signifique que haya alcanzado aceptación unánime. Se trata de la contraposición de cuño romántico entre el lenguaje transitivo y el intransitivo.

En los últimos tiempos el debate ha recibido un nuevo impulso desde la filosofía del lenguaje, por parte de algunos autores que, con distintas variantes, confluyen en la teoría de los Actos de Habla. Nuestra exposición tendrá especialmente en cuenta la nueva perspectiva que introduce. Se hablará casi siempre en el primer apartado del lenguaje y los textos *literarios*, por ser éstos los extremos a los que se ha dedicado un más detenido análisis. Pero en su mayor parte lo que se dirá sobre el lenguaje literario podría generalizarse para todo el lenguaje artístico. Aunque no entraremos en la consideración de los aspectos bajo los que esa generalización lograría llevarse a cabo.

3.1. El acto de habla y el texto literario

Por más que siempre se comente que no se trata de una transposición mecánica, la aplicación al lenguaje literario de las categorías creadas para los actos de habla no deja de resultar problemática. Dicho sumariamente, con ello se corren a nuestro entender dos peligros, de signo opuesto, pero coincidentes en sus motivos inspiradores. Uno, el de acabar en una caracterización meramente privativa del lenguaje literario, o sea, de definirlo por lo que no es, por los rasgos del lenguaje común de los que carece. Otro, el peligro de la equiparación o asimilación de los textos literarios a actos de habla. Es cierto que desde la teoría de los Actos de Habla se ha mantenido a veces tanto una postura como otra. Pero no encontramos razones para afirmar que la teoría necesariamente conduzca a tales conclusiones. Tampoco parece que la teoría aboque inevitablemente a la negación de unas características distintivas del lenguaje literario. Aunque ésta sea la opinión más abundante entre sus seguidores.

Definición privativa del lenguaje literario, negación en éste de rasgos propios y específicos, asimilación de los textos literarios a actos de habla: tales son las referencias negativas sobre las que se dibujará nuestra propia posición. Al señalar los puntos de no coincidencia de la literatura con los actos de habla, se irán perfilando algunos de los rasgos que positivamente la caracterizan.

En la versión originaria de la teoría, representada por Austin y Searle, la literatura no es un acto de habla en sentido pleno, sino algo aproximado, "casi un acto de habla". Esto se debe a que las afirmaciones de la literatura carecen tanto de referencia objetiva como de fuerza ilocutiva. Y carecen de esta última por no respetar las condiciones de propiedad

que posibilitan el cumplimiento adecuado de las aserciones del habla, o sea, las condiciones que hacen que los actos de habla alcancen sus objetivos. Así pues, la literatura finge (*pretend)* o imita los actos de habla (Searle, 1975). No finge en el sentido de que pretenda engañar a nadie: sus lectores saben de sobra que el texto literario pertenece al género de la ficción. Si la literatura finge o simula una realidad de la que se carece, es para dar veracidad a los mundos que ella crea. Al imitar los actos de habla hace *como si* sus afirmaciones fuesen verdaderas y, de resultas, fuesen también verdaderos los mundos en que aquéllas se inscriben. Aunque eso no quiere decir que efectivamente lo sean, ni las unas ni los otros.

Cabe pensar que por esta vía sólo se alcanza una definición privativa de lo literario. Aunque quizás pudiera responderse que deja la puerta abierta (¿en verdad, la deja?) a una caracterización positiva complementaria. En cualquier caso, no es ésta la cuestión que directamente nos interesa. De las muchas derivaciones posibles de aquel planteamiento inicial, lo que ahora importa destacar es que no otorga un mismo papel al contexto de producción de la literatura y de los actos de habla. La ficcionalidad aparece allí como un rasgo constitutivo de lo literario. Y en tanto obras de ficción, los textos literarios no están motivados por el contexto en el mismo sentido en que lo están los actos de habla. Ahora bien, la función atribuida al contexto predetermina en mucho la concepción final de lo literario. Como se verá, éste es un punto de divergencia entre la versión inicial de la teoría y otras versiones más rígidas en las que finalmente quedan asimiladas la literatura y el habla.

Quienes igualan la literatura al acto de habla suelen partir de una observación tan cierta como irrelevante, la de que ambas prácticas permiten la comunicación entre los individuos. Por lo mismo, se supone que mantenemos ante ellas una actitud análoga, centrada en el deseo de entender lo que se nos comunica. Y las interpretamos finalmente en función de nuestras expectativas, acaso también de nuestros intereses, según el modo en que nos sentimos implicados en ellas. A la postre, le damos a ambas un uso similar, que forma parte de experiencias comunicativas semejantes. Pues bien, esa inserción de la literatura y el habla en procesos comunicativos homogéneos permitiría concluir que son en el fondo la misma cosa o, para decirlo de otro modo, que tienen una común naturaleza lingüística.

Desde ese punto de vista, el lector de *La Regenta* haría en último término lo mismo que haría quien hubiese hablado con Clarín a propósito de la novela cuya escritura le ocupaba en aquellos momentos. Las claves del significado de las palabras en vivo de Clarín y las de su novela serían las mismas; e iguales serían los mecanismos de comunicación que se pondrían en práctica en ambos casos. Por nuestra parte, y en contra de ese supuesto, pensamos que de ser así las cosas siempre quedaría la duda de por qué no se ahorran los autores el arduo esfuerzo de escribir sus obras, con lo fácil que resultaría grabar sus conversaciones.

La idea intuitiva de la asimilación de la literatura y el habla, en razón de su común sobredeterminación comunicativa, ha encontrado varios defensores. Una de sus formulaciones teóricas más contundentes la ofrece Mary Louise Pratt, en *Toward a*

Speech Act Theory of Literary Discourse. Mantiene ahí como postulado central que la literatura es una actividad lingüística, cuya mejor explicación ha de encontrarse en una teoría unificada del discurso. Lo que vale para el conjunto del habla vale también para la literatura. Algunas de las orientaciones que de ello se desprenden son fácilmente adivinables: la literatura no puede entenderse al margen del contexto en el que se da ni de las personas que participan en ella; no es una actividad autónoma; carece de propiedades lingüísticas específicas que la diferencien de las proferencias del habla. Al contrario, las obras literarias son explicables en los mismos términos que los actos de habla, no son sino una variedad de proferencias. "La literatura es en sí misma un contexto de habla" (Pratt, 1977: 86). No hace falta insistir en que este modo de entender las cosas entra en antagonismo con las poéticas del formalismo ruso y la escuela de Praga, del estructuralismo anglo-americano y de la semiótica francesa de la época, defensoras todas ellas de la peculiaridad intrínseca de lo literario.

Al acordar que la literatura es en sí misma un contexto de habla, se establece una línea interpretativa de lo literario marcada por la predominancia del punto de vista pragmático. De acuerdo con éste, el significado aportado por las reglas sintácticas y semánticas de la gramática adquiere una sobredeterminación pragmática, que privilegia la intención y el efecto comunicativos, junto a las referencias e influjos contextúales. Una vez asimilados los textos literarios a las proferencias del habla, el contenido semántico de unos y otras queda igualmente subordinado al contexto en que se producen y a la intención del autor. Así, el arraigo contextual y la intención del creador resultarán los factores decisivos para dar cuenta de todo lo concerniente al significado del texto literario (en paralelismo con el significado de las proferencias) y a las pautas de interpretación de dicho significado. Cabe también un último paso, al mantener que esos mismos factores son los que fundan la literariedad del texto, o sea, aquello que hace de él una obra artística.

Los autores que se adentran en esta línea explicativa suelen acabar diferenciándose por dar primacía a la intención sobre el contexto, o viceversa. Pero no parece que ello dé lugar a puntos de vista notablemente diferentes. Poner el acento sobre el contexto o sobre la intención no es demasiado concluyente siempre que se dé cabida a ambos como determinantes del significado y la interpretación de lo literario.

Algunos autores privilegian el papel de la intención. Otros, como por ejemplo, Mary Louise Pratt, dan primacía al contexto sobre la intención. Según ella, el contexto lingüístico, tanto de emisión como de recepción, tiene una incidencia similar en la literatura y en el habla, haciendo que su producción y comprensión dependan finalmente de ese contexto. En ambas rigen análogos propósitos comunicativos. De ahí que entre ellas sólo quepan diferencias de grado. El contexto lingüístico de lo literario probablemente sea más amplio. Incluye, al igual que el contexto del habla común, supuestos no dichos, convenciones, avance de expectativas, etc. Añade, además, ciertos conocimientos —aunque no siempre de forma explícita- sobre los géneros y estilos literarios. Pero la función del contexto es la misma en ambas modalidades de proferencia.

La asimilación estricta por parte de Pratt de los dominios lingüísticos, así como la

preponderancia otorgada al contexto, comporta no sólo ciertas tomas de posición sobre el significado y los mecanismos comunicativos de la literatura, sino que en su caso acaba poniendo en cuestión la especificidad misma de la literatura, la literariedad de los textos. En palabras suyas, "para una lingüística dependiente-del-contexto, la condición de la literariedad o la poeticidad no reside en el mensaje sino en una particular disposición del hablante y de la audiencia respecto al mensaje, la que es característica de la situación de habla literaria' (id.: 87).

No es una conclusión que nuestra autora defienda en solitario. Stanley Fish (1980: 10-11), en un libro que en su momento despertó un amplio eco, asocia también esos dos aspectos: la inexistencia de una distinción clara entre lenguaje ordinario y literatura, junto a la ausencia de características internas de lo literario. "Lo que, en un período, se reconoce como literatura está en función de una decisión comunitaria sobre lo que se entenderá por literatura [...] No es que la literatura exhiba ciertas propiedades formales que exigen un cierto tipo de atención; más bien, prestar un cierto tipo de atención (definida por lo que se entiende que haya de ser la literatura) tiene como resultado que se advierten propiedades que sabíamos por adelantado que eran literarias".

Para Mary Louise Pratt, el que algo sea o no literatura depende tan sólo de la disposición del hablante y de la audiencia, o sea, del autor y de los receptores del texto. Si la literariedad deriva exclusivamente de la disposición de los lectores y, por otra parte, el lenguaje literario carece de características propias, cabe ir un poco más allá y afirmar que son los mismos lectores quienes deciden si el texto es o no una obra literaria. Es cierto que, para expresar en tales términos la propuesta, hay que dar un nuevo paso respecto a lo que mantiene explícitamente la autora. Pero parece suponer una prolongación coherente del camino que ella misma ha trazado.

Acudamos a un ejemplo aducido por B. Herrnstein (1993: 152-ss.). Una carta de amor y una poesía podrían en hipótesis tener un contenido verbal idéntico o, más claramente, ser letra a letra el mismo texto. Se trata de un ejemplo extremo, pero bien elegido, pues lleva a sus últimas consecuencias la posible analogía -hasta el punto de su coincidencia *lingüística*— entre un texto literario y otro que no lo es. De darse tal supuesto, ¿en qué se diferenciarían?, ¿por qué en un caso tendríamos una carta y en otro un poema, una obra literaria? Desde el punto de vista que venimos comentando, la diferencia sólo depende del contexto de lectura: de que en función de ese contexto se atribuya a los personajes una identidad real (en el caso de la carta) o una identidad ficcional (en el caso del poema); de que se asignen o no referencias concretas a momentos, situaciones y lugares reales; etc. Por tanto, el que el texto tenga o no un carácter literario dependerá en último extremo de los lectores que identifican a los personajes y asignan las referencias. La conclusión no deja resquicio a dudas: nada establece la literariedad del texto salvo el criterio de los lectores.

Por contra, desde el punto de vista que aquí se mantiene (y no hace falta subrayar el paralelismo con las cuestiones que abordamos a propósito de la definición del arte), si la carta puede revelarse como un poema es porque tiene en sí misma componentes literarios, asociados a su armazón, contenido y propiedades lingüísticas -aun si el receptor

histórico de la carta no los advierte en su momento. Es probable que la mayoría de los lectores, como señala Fish, sólo reparen en las propiedades literarias cuando prestan un cierto tipo de atención condicionada por saber ya que se enfrentan a una obra literaria. Pero eso no niega que tales propiedades sean inherentes a la obra, que deriven de su composición interna.

Sin duda, cuando se da ya por supuesta su literariedad, el propio texto se nos muestra con otra envoltura y formato, varían las características con que se presenta, algunas de las condiciones que le sirven de marco. Y con todo ello se asocian ciertos indicadores de lectura, a la vez que se apartan otros. Cambian así las expectativas que el lector proyecta sobre el propio texto. El contexto influye, pues, en que un texto se reconozca o no como literario. Por lo mismo, influye también en las disposiciones con que se lee ese texto y en los efectos que de él se extraen. Según se le supongan a un texto unas referencias u otras —lugares concretos, situaciones particulares, individuos con nombre propio, en el caso de la carta; referencias no situables empíricamente, en la literatura— se le atribuirán legítimamente unos significados u otros.

Pero lo propio del texto literario es justamente que su significación puede desprenderse del contexto en que se produjo y reformularse de acuerdo con el contexto del lector. Como advierte Paul Ricoeur, "es esencial a una obra literaria, a una obra de arte en general, el trascender sus propias condiciones psicosociológicas de producción y abrirse así a una continuidad ilimitada de lecturas, situadas en contextos socioculturales diferentes. En resumen, el texto debe poder descontextualizarse, tanto desde el punto de vista sociológico como psicológico, de modo que se pueda recontextualizar en una situación nueva: esto es precisamente lo que hace el acto de leer" (Ricoeur, 1986: 111). En una línea semejante, Gadamer (1992: 339) señala también que el texto literario no es la mera "fijación de un discurso hablado". Por lo mismo, "no remite a un acto lingüístico originario", delimitado por la intención del hablante y un particular contexto comunicativo, en el que se habría fijado su significación de una vez y para siempre.

Por otro lado, la incidencia cambiante del contexto en las sucesivas reconstrucciones a que le somete la lectura no excluye que el texto (la carta) tenga en sí mismo propiedades literarias. Ni excluye la existencia de un lenguaje literario específico. Para negar la especificidad de éste, se dice a veces que no hay dos clases o *tipos* distintos de lenguaje, el común y el literario, sino tan sólo dos *usos* diversos del mismo. Sin embargo, la discusión sería meramente escolástica si se quedase en la contraposición de lo que es un tipo y lo que es un uso del lenguaje. Lo que realmente está en juego es si existen o no características distintivas del lenguaje literario, aun en el supuesto de que éste no fuera sino un uso diferente del lenguaje único.

3.2. Rasgos distintivos del lenguaje literario

Algunos de los rasgos en los que suele centrarse la discusión derivan de una

concepción global de lo literario, por lo que sólo ahí adquieren su pleno sentido. Al desgajarse de la trama discursiva que los inspira, al presentarse aisladamente, pierden parte de la fuerza argumental que de otra forma acaso pudieran tener. Con todo, en este apartado procuraremos atenernos a la consideración por separado de los rasgos distintivos del lenguaje literario, dejando que el trasfondo teórico de origen quede en un segundo plano.

Desde diversas perspectivas, y en distinto grado de elaboración teórica, se ha coincidido a veces en señalar que una de las peculiaridades del lenguaje literario es la preeminencia que en él adquieren los sentimientos o emociones. Preponderancia o, incluso, exclusividad de los componentes emotivos. Carente de cualquier valor de verdad, sin capacidad cognitiva alguna, el lenguaje literario sólo serviría para transmitir emociones, actitudes o estados afectivos, al expresar los sentimientos del autor y al provocar sentimientos análogos en el lector.

Tal es el punto de vista que en su radicalidad más extrema defendió la estética derivada del positivismo lógico. Pero no es ése el único marco teórico al que suele acogerse la afirmación del predominio de lo emotivo en el arte. También se mantiene a veces la misma postura en un plano intuitivo, sin especial trasfondo teórico. Puede incluso formularse en un tono encomiástico, diciendo, por ejemplo, que la literatura (el arte) permite experimentar emociones nuevas y excepcionales que no tienen cabida en la vida ordinaria, o que recupera la dimensión emocional sofocada por el orden lógico del lenguaje y, también, la virtualidades expresivas, empáticas, que el habla común ha ido erosionando.

Desde la perspectiva de este libro, en el arte no hay un predominio especial de la emotividad. Ni el carácter emotivo es una propiedad del lenguaje artístico que lo haga diferente del lenguaje común. La razón fundamental para excluir una diferencia basada en ese punto es que la emotividad cumple un papel semejante, más o menos relevante según las ocasiones, en el lenguaje común y en al artístico. El habla corriente se carga a veces de tanta o mayor emotividad que la que pueda darse en el arte. Lo mismo ocurre en algunos discursos filosóficos. Y hay obras artísticas frías en extremo, analíticamente distantes, desapegadas de cualquier afecto. Por lo demás, en el enfoque anterior se olvida, según dice Goodman, que en el arte las emociones actúan cognitiva-mente: están asociadas, ya sea como causa o como efecto, a procedimientos cognitivos, a la función simbólica que nos parece constitutiva del arte.

Otros puntos que suelen aducirse como factores de especificidad de lo literario son la tendencia a desviarse de las normas lingüísticas vigentes y la preponderancia de la connotación. Se supone así que el lenguaje literario se caracteriza por la transgresión permanente de las reglas que en la práctica habitual gobiernan la articulación sintáctica y semántica de las palabras: introduce nuevas asociaciones de los significantes entre sí y de éstos con los significados. Y de otro lado, hace que la connotación se imponga sobre la denotación, que ésta quede subordinada a aquélla, o llegue finalmente a anularse.

Pero al igual que ocurre con el predominio de lo emotivo, estos rasgos tampoco parecen suficientes por sí solos para establecer una nítida diferenciación: se dan también,

siquiera sea con menor frecuencia, en el lenguaje común. Ahora bien, cobran mayor relieve o capacidad discriminatoria cuando se asocian a otras características que, éstas sí, tienen peso suficiente para determinar la peculiaridad insoslayable de lo literario (lo artístico). Tales son el abandono de la referencia directa y la autorreflexividad. Si el lenguaje literario altera la sintaxis común es para llamar la atención sobre sí mismo: efecto de autorreflexividad. Si tiene una mayor presencia la connotación es por la pérdida de la referencia directa.

La ausencia en la literatura de referencia directa, aunque admitida mayoritariamente por quienes se ocupan del tema, no deja de suscitar problemas. La discusión al respecto ha alcanzado tal grado de complejidad y tecnicismo que nos impide abordarla aquí con todo detalle. En cualquier caso, el enmarañamiento de la cuestión no debería ocultar lo que primordialmente se plantea con la desaparición literaria de la referencia. En términos elementales, hay referencia directa a un objeto cuando se le nombra o describe, de forma que el nombre o la descripción sirven para reconocer o identificar dicho objeto. Pues bien, en este sentido es en el que la literatura carece de referencia.

La literatura no pretende con sus palabras reconocer los objetos tal como son, no busca identificar las cosas o estados de hechos. En su uso común, las palabras tienen una función designativa, aluden a entidades de todo tipo. Hay quienes opinan que las entidades designadas en el uso ordinario del lenguaje son normalmente entidades reales, abriéndose con ello una brecha que lo distanciaría de las expresiones literarias, por predominar en éstas la alusión a objetos no existentes en el orden real. Mas no parece que la diferencia se sitúe tanto en los objetos referidos sino en el hecho mismo de la referencia (a fin de cuentas, las palabras del habla también aluden a veces a entidades inexistentes). La distinción proviene de que la literatura no sirve para identificar o reconocer las cosas, sean del tipo que sean. Carece por lo mismo de la referencia directa que domina en el habla habitual.

No vale contraargüir poniendo de manifiesto que *algunas* de las palabras u oraciones utilizadas en la literatura sí tienen significado referencial, a la par que otras palabras o expresiones del habla común están desprovistas de referencia. Tan obvia es una cosa como la otra. Pero no es eso lo que importa. Se trata antes bien de establecer cuáles son las unidades mínimas del significado literario. Lo decisivo para nuestra cuestión es saber qué entidades son las que por sí mismas están provistas de significado, o sea, cuáles son los llamados "portadores del significado" en la literatura. Como se sabe, con el paso del tiempo ha variado la identificación de los portadores del significado en lo concerniente al lenguaje en general. Antes de Frege se consideraba que los portadores eran las ideas y las palabras. Después de Frege, se empezó a considerar que no eran las palabras aisladas, sino las palabras en el contexto de una oración completa. La opinión predominante hoy día es la de que los portadores de significado son los actos de habla completos. Pues bien, ¿cuáles son los portadores de significado en la literatura? Desde nuestro punto de vista, la obra literaria completa: el poema, la novela, la obra teatral. Lo que cuenta finalmente en ella no son las palabras u oraciones aisladas, una por una; lo relevante es la significación que la obra en conjunto transmite. Podemos leer por separado cada una de

las oraciones que componen una obra, podemos entenderlas, atribuirles un significado referencial. Pero ese significado se recubre con otro que deriva de la lógica dominante en el conjunto del texto, que asigna un lugar, una función, un engarce significativo a cada una de las oraciones. Así, el significado específico que las palabras y oraciones tienen dentro de la obra está sobredeterminado por la significación global de la misma. Dentro de esta perspectiva, en la que el portador de significación literaria es la obra, es donde tiene sentido afirmar que ni el lenguaje literario ni sus unidades significativas (las obras literarias) mantienen una referencia directa, mientras que sí la mantienen en términos generales el lenguaje común y la mayor parte de sus unidades significativas.

Ahora bien, la negación de referencia directa no excluye todo tipo de referencia. De un modo u otro, la obra literaria está referida a la realidad, primordialmente a la realidad humana, al mundo histórico: lo alude, lo tiene presente, comunica algo sobre él. La propia definición simbólica del arte que propugnamos lleva implícita cierta relación referencial. Si la obra es símbolo de algo, eso significa que está en su lugar y dirige la atención hacia ello. ¿De qué modalidad de referencia se trata?

Una respuesta frecuente apunta que lo propio del arte es la referencia metafórica. Pero la apelación a lo metafórico no resuelve el problema sino que lo desplaza: despierta el interrogante de en qué consiste la referencia metafórica. Está claro que una respuesta cabal a dicho interrogante exigiría introducir un concepto más o menos perfilado de metáfora. Y dadas las posiciones antagónicas sobre el particular, de ese modo se abrirían probablemente las puertas a una nueva discusión. Aquí nos vamos a limitar a unas consideraciones generales sobre la referencia metafórica en tanto alternativa a la referencia directa.

La idea elemental de metáfora advierte que ésta alude a algún objeto del que se tiene un conocimiento previo. Pero la metáfora se crea justamente para recubrir de un nuevo significado a dicho objeto, que, sin embargo, no anula su significado anterior. Se crea para superponerle una nueva imagen, que se interpenetra con la imagen ya dada del objeto. No hay metáfora si no se engendra un contraste -incluso, a veces, una tensión- entre la imagen previa del objeto y la imagen introducida por la metáfora. Esto supone que en un primer momento se nubla nuestra visión habitual del objeto: su imagen real queda interferida por otra imagen, en la que se centra primariamente nuestra atención. Aunque en un segundo momento haya que volver a la visión habitual para poner en relación ambas imágenes, la real y la metafórica, pues en esa correlación de imágenes, no en la mera aparición de una imagen inédita, es donde la metáfora alcanza su cumplimiento.

Todo ello implica que la alusión de la metáfora a la realidad no se hace en forma de una referencia directa. Antes bien, la visión metafórica se olvida provisionalmente del objeto real, de la imagen que habitualmente nos ofrece, para así llegar a dotarlo de un nuevo rostro. Y si introduce el contraste con la imagen tradicional es para hacer que en ella surja, desde dentro, como el fruto brota de la simiente, la imagen metafórica. La metáfora hace que emerja un nuevo significado en el seno de la significación establecida. En estos mismos términos cabe afirmar, por generalización, que en el arte se da la

referencia metafórica, no la referencia directa.

O puede también decirse, como hace Goodman (1995), que al arte le corresponde una referencia *múltiple y compleja.* Antes que una referencia única, la obra de arte establece referencias diversas, aunadas como eslabones de una cadena, que se implican mutuamente, se sustentan, solapan *y* complementan unas a otras. Entre todas tejen una red referencial que engarza múltiples sentidos, articulados entre sí. Además de que las referencias del símbolo a las cosas normalmente están mediadas por las referencias a otros símbolos. La obra artística suele ser a la vez expresiva, representativa y ejemplificadora. Por ejemplo, "un cuadro de un águila sin plumas denota un pájaro que puede ejemplificar una etiqueta tal como Valiente y libre', la cual, a su vez, denota un país dado y es ejemplificada por él" (Goodman, 1995: 105).

Esta referencia compleja, que Goodman sitúa en el interior del propio símbolo artístico, se amplía si tenemos en cuenta la capacidad asociativa del intérprete, estimulada por la propia obra. A propósito del simbolismo de la música, apuntábamos anteriormente que en él se acentúa y se hace más manifiesta la no univocidad de todo significado artístico. Pues bien, ese carácter abierto e inconcluso del significado invita al receptor a proseguir siempre el avance en la interpretación, a desarrollar la significación más allá de lo que explícitamente afirma la obra, a desplegar sus implicaciones y, por lo mismo, a recomponer sus redes referenciales. No traicionará por eso a la obra, pues sus referencias cruzadas y su interacción con otros símbolos, hacen que en ella frecuentemente se insinúen correspondencias analógicas que desbordan los cauces normales de la referencia.

La anulación de la referencia directa, en tanto rasgo específico del lenguaje literario, se enmarca en una consideración más abarcante sobre el alcance y sentido de la literatura. En ella se pone básicamente de relieve que la obra literaria no se limita a registrar el estado actual de las cosas, de acuerdo con lo que ya se sabe sobre ellas. No constata lo que hay, en su rotunda facticidad. Antes bien, propone nuevos puntos de vista, "resignifica" las cosas, como dice Paul Ricoeur. Tiene, pues, que abrirse a una dimensión distinta a lo dado. Esta concepción germinal de lo literario, al margen de sus diferentes desarrollos particulares, es la que se recoge a veces con el término de "ficción", o el de "irrealidad", en la tradición fenomenológica. No ya irrealidad de los objetos sobre los que trata la obra (como ya dijimos, cualquier cosa puede ser objeto de la simbolización artística), sino irrealidad de lo literario, o sea, capacidad de asomarse a la otra cara de la realidad, a la vertiente que en ella está aún por descubrir.

La primera y probablemente mejor formulación de esta idea la dio Aristóteles, al afirmar que la poesía no versa sobre lo que ha sucedido, sino sobrelo que verosímilmente podría suceder, esto es, sobre *lo posible verosímil.* Uno de los rasgos constitutivos de la poesía, el más determinante de su especificidad, es el de que no se sitúa en el orden de los hechos: no se ocupa de las acciones que han tenido o tendrán lugar, no planea sobre lo efectivamente existente. Antes bien, construye la acción posible, no cualquier acción posible, sino aquélla que de acuerdo con patrones racionales resulta verosímil. Tales patrones apuntan a la concordancia interna de lo particular y lo universal que anida en la

acción: la particularidad de las situaciones, momentos y lugares, de los gestos y comportamientos concretos; la universalidad de los prototipos humanos, de los caracteres y modos de ser que encarnan los individuos actuantes. La congruencia de todos esos factores, su interdependencia y mutua sustentación, es lo que decide la verosimilitud de la acción.

Cabe objetar que en ocasiones la poesía, la literatura en general, representa hechos, personajes y situaciones realmente existentes. No sólo trata de la acción posible, también de la acción cumplida. Pero podemos salir al paso de esa objeción, precisando que aun si se refiere a personajes y hechos reales, la poesía tiene que situarlos en un escenario a la vez ficcional y saturado de significación, tiene que liberarlos de sus circunstancias fortuitas para que desborden su particularidad empírica y adquieran de ese modo un sentido ejemplar. La poesía versa originariamente sobre personajes que *podrían* existir y sobre acciones que *podrían* darse en la realidad, no sobre arquetipos descarnados o idealidades abstractas. Y cuando trata de personajes y hechos reales, efectivamente dados, ha de equiparar éstos a aquellos otros, o sea, ha de envolver a los personajes y hechos reales en un halo de posibilidad verosímil. Así, sin dejar de ser lo que individualmente son, podrán decir algo sobre la condición humana. La verdad de la poesía no está en describir los hechos, sino en darles plausibilidad: lograr que sean creíbles, tanto si se han producido como si no; conseguir que al reconstruirlos racionalmente los comprendamos mejor; finalmente, hacer que resulten ejemplares, capaces de esclarecer o proyectar luz sobre hechos paralelos.

La posibilidad verosímil de Aristóteles subyace en la tantas veces repetida afirmación de que la obra literaria inaugura un mundo propio, no reductible al mundo real dado. En conjunto, la literatura inventa mundos alternativos, dotados de una exclusiva lógica interna. Mundos que construyen su propio tiempo y espacio, que dan vida a unos personajes cuya pertenencia al mundo respectivo les otorga su sentido final, personajes que no actúan o se comportan, no tienen más razón de existencia que la que les procura la obra literaria. Por lo mismo, se suspende la vinculación inmediata con el mundo real, se pone entre paréntesis lo actualmente dado.

En todo ello hay una doble vertiente. De un lado, la literatura *está en discontinuidad* con el mundo existente. Si no se distanciara de él, no podría construir los mundos alternativos que por sí misma requiere, los que exige la literariedad. En cuyo caso, quedaría reducida a mero correlato de lo existente: personajes, lugares, situaciones, etc., a los que nada añadiría, de los que sólo sería mera reduplicación. Sin embargo, con esto no se dice que no exista relación alguna entre lo literario y el mundo real. Antes bien, en su otra vertiente, la literatura *se proyecta* sobre la realidad. Aunque se proyecta desde el orden autónomo que ha instaurado: en una proyección que adviene tras haber suspendido la referencia directa y construido un mundo propio. El carácter de dicha proyección es lo más problemático de definir. Hay en ella algo claro: es una proyección cognoscitiva, tendente a iluminar la realidad, a descubrir sus aspectos recónditos. Se construyen mundos literarios, además de para el juego y disfrute, para conocer mejor nuestro mundo. Ahora bien, queda por definir no ya el objetivo, los efectos que procura, sino la

trama lógica de la proyección. Esperemos que el análisis de los mecanismos simbólicos y de la verdad artística, pueda en alguna medida contribuir a tal fin.

Hemos visto algunas de las implicaciones y derivaciones del abandono literario de la referencia. Si la literatura no designa inmediatamente cosas del mundo exterior, es porque se instala en un ámbito (ficcional, irreal) no equiparable a los estados de hechos, sin correspondencia directa con ellos. Pero volvamos al lenguaje literario en un sentido estricto. La ausencia de referencia directa se encadena con otra propiedad lingüística, denominada desde hace tiempo *autorreflexividad.* En ella cifraron la función poética los miembros del Círculo de Praga, señalando que mientras el lenguaje común está dominado por una función comunicativa, en la que sólo cuenta el significado de las palabras, el lenguaje literario se orienta y llama la atención sobre los propios signos, autorreflexivamente. En su origen esta tesis pudo tener —o al menos, en esa clave se entendió- una interpretación formalista de la literatura: la autorreflexividad apuntaba a la presencia sensible de los signos, a la composición formal de las palabras, a su brillo estético. No a lo que se dice, sino a cómo se dice; no al significado (privilegiado por la función comunicativa), sino a la propia expresión verbal.

Roman Jakobson, que ya perteneció al Círculo de Praga, matizó después el sentido de la autorreflexividad, despojándola de cualquier implicación formalista. En su famoso texto de *Lingüística y poética*, habla de seis factores que intervienen en la comunicación, cada uno de los cuales, al hacerse privilegiado o dominante, determina una función distinta del lenguaje. Pues bien, la función poética se orienta preferentemente hacia el mensaje, quedando en un segundo plano tanto el contexto como el emisor o el destinatario. La autorreflexividad, por tanto, se decanta ahora hacia el mensaje. Y al fijarlo así, no hay lugar a confusión cuando se añade que la función poética, "al promocionar la patentización de los signos, profundiza la dicotomía fundamental de signos y objetos" (Jakobson, 1984: 358). La dicotomía (la atención que prestamos disyuntivamente a tal cosa o a otra) no se establece ya entre la forma de los signos y los significados, como se daba a entender en la versión primera del Círculo de Praga, sino que se establece entre las palabras -integradas por los significantes y los significados- y las cosas que forman parte del contexto literario.

En el lenguaje común importa sobre todo la referencia a las cosas, transmitir información sobre ellas. Las palabras sólo se usan en tanto vehículos de un mensaje o en tanto índices de las cosas: su sentido se agota en su función ostensiva o declarativa. No cuentan por sí mismas; no requieren atención sobre ellas, sólo sobre las cosas que nombran. En el habla cotidiana, las palabras resultan intercambiables siempre que con cualesquiera de ellas se transmita la misma información. Cuanto más neutras, son más eficaces a tal efecto. Cuanto menos nos detengamos en ellas, tanto mejor. Paul Valéry destacó este mismo rasgo, situando ahí el contraste entre la poesía y el lenguaje común. Pues este último "se desvanece apenas *llega.* Lo he emitido para que perezca, para que irrevocablemente se transforme en ustedes, y sabré que fui comprendido por el hecho relevante de que mi discurso ha dejado de existir. Es reemplazado enteramente y definitivamente por su *sentido*, o al menos por un cierto sentido, es decir, por imágenes,

impulsos, reacciones o actos de la persona a quien se habla; en suma, por una modificación o reorganización interior de ésta" (Valéry, 1990: 149).

Por contra, según decía Jakobson en otra ocasión, hay poesía cuando la palabra es percibida como palabra, y no como mero sustituto del objeto que nombra. Aquí, su función no es transitiva. Las palabras apuntan reflexivamente a sí mismas, porque en ellas está todo lo que importa. No hay que desviar la atención a ninguna otra cosa. En resumen: en la literatura las palabras son las protagonistas. No sólo por su esplendor estético; también, por la amplitud y el alcance de su significado. A falta de valor referencial, en ellas y sólo en ellas anidan los mundos literarios.

Las características distintivas del lenguaje literario se resumen en la autoreflexividad y la supresión de la referencia. Tales características reflejan a su vez ciertas peculiaridades de los textos literarios que tienen que ver con su capacidad de construir mundos autónomos. A partir de ahí se desvanece la supuesta isomorfía entre los textos y las proferencias del habla; queda fuera de lugar la pretensión de equipararlos. La transmisión de los textos será también distinta.

3.3. La comunicación de los textos literarios

La transmisión peculiar de los textos literarios depende en lo esencial del papel que cumple -o deja de cumplir- el contexto, tanto en lo que toca a la emisión como a la recepción de los mismos. En este orden de cosas, nuestra tesis de partida es que *los textos no remiten inmediatamente a la situación contextual del que los escribe ni del que los lee.*

La ausencia de referencia directa corresponde en el plano de la comunicación al hecho de que los textos no son la respuesta pragmática a una situación concreta. No están determinados por el contexto inmediato. Barbara Herrnstein ha explicado bien este punto, concentrando en él la diferencia entre lo que llama el "discurso natural" y el literario. En el discurso natural todos los enunciados son *sucesos* históricos: "Pueden tomarse como algo dicho por alguien en algún sitio alguna vez, esto es, como los actos verbales de personas reales en ocasiones particulares, en respuesta a conjuntos particulares de circunstancias" (Herrnstein, 1993: 32). No se trata en su caso de expresiones lingüísticas atemporales, con un significado que a lo largo del tiempo pudiera actualizarse en términos más o menos coincidentes. Antes bien, los enunciados naturales se definen por un contexto actual. Es decir, no sólo se producen en un contexto (algo que también ocurre con las obras literarias), sino que el contexto invade por completo los enunciados naturales: los ocasiona y explica en casi toda su extensión; determina en lo fundamental su significado, particularizando o concretando el alcance de las palabras.

En definitiva, los significados de los enunciados naturales en gran parte son históricamente determinados. "Las condiciones que ocasionan el enunciado y moldean su forma, las condiciones a que responde, se sobreentiende que han ocurrido en un universo

histórico" (id.: 151). De ahí que para comprenderlos, se los sitúe en un tiempo y lugar existentes, se los vincule a tal o cual persona, a algún suceso particular, a cierto objeto aludido singularmente, etc. Sin darles referencias concretas no son inteligibles. Por el contrario, los supuestos que rigen en el discurso natural quedan en suspenso, o "sustancialmente limitados", en el discurso literario. Los enunciados de la literatura son históricamente indeterminados.

Lo acertado en general de este planteamiento no es óbice para algunas reservas. La primera es de índole terminológica. Hablar de "enunciados" a propósito de la literatura no deja de resultar problemático. Por otro lado, quizás fuese preferible decir que los enunciados son o no "contextual o situacionalmente" determinados, en lugar de decir que lo son o no son "históricamente". Y ello por la razón de que la historia está presente y anima tanto el habla común como la literatura. Aunque sea de forma distinta, con incidencia desigual, ya sea por los elementos que afectan a cada una de ellas o por el modo de afectarlas.

Herrnstein señala el punto esencial que separa el habla y la literatura por su relación al contexto. Pero no tiene en cuenta la historicidad positiva de la literatura. En su exposición, la historia sólo aparece como vacío o ausencia, al caracterizar privativamente a la literatura por su indeterminación histórica, en contraste con la determinación de los enunciados naturales. Advierte que los supuestos contextúales (o históricos) de los enunciados naturales quedan "sustancialmente limitados" en el ámbito literario. Pero no aclara cuál es el abarque de la limitación, a qué factores afecta y a cuáles no. De este modo, la presencia de lo histórico en los discursos literarios se mantiene en abierta indefinición.

Aceptar que los significados literarios no están históricamente determinados -en el sentido que señala B. Herrnstein-, no es obstáculo a la evidencia de que la literatura es tan histórica como cualquier otra actividad humana. Lo difícil es pensar la articulación de ambos extremos. Acaso esta tarea pudiera orientarse en el siguiente sentido: cualquier obra literaria lleva impresa de múltiples formas la marca temporal de su época. Tiene sin duda diversos componentes históricos. Algunos de ellos sólo tienen que ver con las convenciones estilísticas. Mientras otros afectan al plano de los significados. Toda obra arraiga, pues, en una cultura determinada. Participa de algunas de sus categorías y coordenadas básicas. Pero a la vez, la obra notable se separa de la conciencia expresa y tópica que envuelve los acontecimientos concretos. Es la suya una dialéctica de pertenencia y no pertenencia. Pertenece necesariamente a su época en los supuestos que articulan un horizonte cultural, en los sustratos profundos desde los que construye un sistema de mundo. Pero no tiene por qué pertenecerle en todos los contenidos de pensamiento, en las creencias particulares, en las modalidades de significación que devienen convencionales. Así pues, la obra está arraigada en la época, aunque —en los mejores casos- se toma sus distancias, se instala en los márgenes ideológicos, se adelanta a lo ya dado.

Desde ahí resulta coherente que la obra literaria esté marcada por la historia, al par que sus significados no tienen una restricción histórica: no limitan su validez a la época en

que aparecieron. Esos significados tienen en épocas posteriores otro valor añadido al que les viene de ser documentos del pasado; su permanente vigencia reside en la capacidad de interpelarnos en cualquier momento histórico. Y por todo ello resulta también coherente lo que dice B. Herrnstein acerca de que los enunciados del discurso literario no están determinados históricamente. Aunque en su caso la referencia a lo histórico adquiere un matiz especial, distinto del que tenía en el párrafo precedente. Lo que la autora quiere decir es que los enunciados literarios no son la respuesta condicionada a una situación real y concreta, o sea, histórica; quiere decir que una situación tal no determina sus significados. En esta medida, la perspectiva anteriormente insinuada y la de B. Herrnstein son complementarias.

En cualquier caso, parece cierto que la incidencia del contexto no es la misma en lo concerniente a las proferencias del habla que en lo concerniente a los textos literarios. Y eso es aplicable tanto a *la constitución* misma de los textos, a la articulación interna de sus significados, como a *la forma en que se transmiten*, a las condiciones de la comunicación literaria. Ambos aspectos no son separables, aunque se puedan diferenciar analíticamente. Nos hemos detenido en el primero. Vayamos ahora al modo de transmisión.

La transmisión de los textos literarios no se apoya en un contexto situacional en el que coincidan el autor y el receptor, mientras que así ocurre en los actos de habla. En la comunicación literaria faltan algunos elementos característicos de las situaciones de habla, elementos que contribuyen notablemente a la transmisión del significado. Entre los más evidentes figura la presencia inmediata que comparten el que habla y el que escucha. Y con ella, toda una serie de índices de la intención del hablante: referencias ostensivas, gesticulación complementaria, tono de la voz, etc. La simple ausencia de dichos elementos introduce ya una diferencia fundamental. Pero ésta adquiere mayor alcance por otro factor asociado a los anteriores: las proferencias se enmarcan en un tiempo y lugar determinados, y aluden a experiencias concretas de los hablantes, lo que les sucede, lo que piensan, lo que hacen. Podría decirse que las proferencias acaban formando parte de la situación y el transcurrir de los hechos. Más propiamente que remitir a una situación concreta, los actos de habla están inmersos en ésta, animados de punta a punta por ella. La situación les da sentido y ellos dan sentido a la situación.

Los actos de habla, como su nombre indica, son ante todo actos o acciones. Con ellos, lo sabemos desde Austin, se pretende conseguir cosas, obtener resultados en nuestro comercio con el mundo y el trato con los demás, ya sea en una orientación egoísta o altruista, tanto si se trata de lograr beneficios concretos como de influir en la conciencia de los otros, afectando a sus creencias y alterando sus opiniones, o bien, modificando sus actitudes y disponiéndolos a algún tipo de acción. Es lo que pretendemos nosotros con nuestros oyentes y lo que los demás pretenden con nosotros al llevar a cabo sus actos de habla. Los suyos y los nuestros forman parte del intercambio simbólico y la interacción con que se tejen nuestras vidas.

Apel (1981: 79-111; 1986: 27-103) y Habermas (1987: 367-378; 1989: 281-295) han reprochado a la teoría precisamente el suponer en los actos de habla esa determinación

finalista, vertida a la consecución de resultados concretos. O mejor, han precisado que ésa es una de las posibilidades que anidan en los actos de habla, no la única. Piensan, en ese sentido, que la teoría da cuenta tan sólo de la comunicación orientada al éxito, promovida con fines estratégicos o instrumentales, pero no así de la comunicación orientada al entendimiento, basada en la comprensión dialógica. Dicho de otro modo, niegan que la comunicación en conjunto pueda ser explicada en términos de los actos de habla que pretenden conseguir cosas. Se rechaza así el supuesto de que "la estructura de los *actos comunicativos en general* puede ser reducida a la estructura de las *acciones racional-teleológicas* (para usar la terminología de Max Weber), que usan ciertas acciones (i. e., proferencias prelingüísticas o lingüísticas) como medios o instrumentos en orden a producir algún efecto (una 'respuesta) en otra gente" (Apel, 1981: 94-95).

Searle respondió a Habermas que sus respectivas concepciones ("intencionalista", la de Searle; "intersubjetivista", la de Apel y Habermas) no están necesariamente en conflicto, sino que cabe verlas como respuestas a dos cuestiones diferentes. La teoría de los actos de habla describe *la estructura básica* de los actos de habla, destacando su dimensión intencional. Por su parte, la teoría intersubjetivista describe *las modalidades* que adoptan los actos de habla cuando forman parte de una conversación orientada al entendimiento mutuo. Ahora bien, la estructura básica de cualquier acto de habla es la que también hace posible la conversación orientada al entendimiento y al consenso. En tal medida, la concepción intersubjetivista puede verse como una prolongación de la intencionalista, a la vez que la presupone. "Adviértase que no hay inconsistencia entre decir, por un lado, que cada acto de habla individual está dirigido a comunicar un contenido intencional del hablante al oyente (la perspectiva intencionalista) y decir, por otro lado, que el propósito conjunto de la conversación es lograr el consenso (la perspectiva intersubjetivista)" (Searle, 1991b: 90).

Parece que en este punto, no necesariamente en otros, Searle lleva razón en su diálogo con Apel y Habermas. Es razonable pensar que la motivación originaria de todo acto de habla es la de conseguir algo. Ahora bien, la gama de lo que se puede querer conseguir es tan amplia que lo que resulta relevante no es el objetivo pretendido sino el hecho mismo de que se pretende conseguir algo. Lo que se pone, pues, en primer plano es la raíz intencional del acto de habla. O sea, la orientación finalista del habla y, por tanto, su constitución intencional. Apuntábamos que en una primera separación el acto de habla puede dirigirse a instar al oyente a alguna acción o bien a afectar a sus creencias. Desde este punto de vista, a la comunicación orientada al entendimiento, planteada por Apel y Habermas, le subyace también el intento por parte del hablante de afectar a las opiniones del oyente y, a su vez, el intento de éste de lograr lo mismo con su interlocutor. Por más que lo intenten con vistas a alcanzar el mutuo entendimiento, o incluso un acuerdo final. De ser esto así, cabe llegar a la conclusión de que no han aparecido razones que impidan definir en lo esencial el acto de habla por el propósito de conseguir cosas o influir en el estado de hechos.

Pero a efectos de nuestra exposición lo que importa destacar ahora es que los actos de habla se cumplen adecuadamente cuando alcanzan el efecto perlocutivo. Su

intencionalidad es inseparable y está modulada por una finalidad particular: se despliega y toma cuerpo como intento de conseguir cosas concretas, sea en el ámbito de las creencias o en el orden de los hechos. El contenido intencional se consuma en la consecución del objetivo pretendido. De ahí, también, que el significado del acto de habla esté proyectado a un efecto determinado y en éste encuentre su realización. Ese significado se traduce en su efecto perlocutivo.

A través del efecto perlocutivo, el acto de habla se inserta en una red de acciones que, junto con factores más estables, configuran una situación o estado de hechos. Se articula por tanto con otras acciones, pero de forma que se prolonga y a la vez se pierde en ellas. Se extingue al quedar absorbido en la acción global que lo acoge. Su significación es transitiva. Una vez formulada la proferencia, *lo que importa no es ya lo que se ha dicho, sino lo que se ha conseguido*, la influencia en las opiniones o actitudes. Sólo cuenta la respuesta provocada. Lo decisivo en la comunicación pragmática es el efecto perlocutivo, por encima de la propia expresión lingüística: ésta solo se usa como medio para conseguir el efecto, se anula al conseguirlo, queda olvidada.

Con estos términos se repite, aplicado ahora al plano de la comunicación, lo que antes señalábamos a propósito del lenguaje común (en contraste con el literario): tiene un carácter transitivo. Las palabras en él son meros índices de la realidad; son pues sustituibles por aquello que nombran. Recordemos lo que decía Valéry: el discurso "se desvanece apenas *llega*. Lo he emitido para que perezca, para que irrevocablemente se transforme en ustedes, y sabré que fui comprendido por el hecho relevante de que mi discurso ha dejado de existir".

Pues bien, casi todo lo atribuido a la comunicación pragmática está ausente de la comunicación literaria, de la transmisión de los textos. Como vimos, el punto de partida del contraste se puede resumir, por lo que toca a las propiedades lingüísticas, en los aspectos asociados a la referencia directa y a la condición intercambiable de las palabras (alternativa a la autorreflexividad de los textos). En la vertiente comunicativa que ahora nos ocupa se repiten las constantes. El habla común afecta a la situación personal, a la biografía de cada uno de los hablantes. En ella tenemos presente lo que respectivamente pensamos, lo que hacemos o se nos hace. En el habla nos interpelamos directamente uno a otro, en una relación inmediata de tú a tú. No puede ser de otro modo, al estar referida al contexto, a la situación que compartimos, y dada la tendencia a sustituir la expresión por su efecto perlocutivo. Por contra, los textos literarios inauguran un mundo propio y, en esa medida, no ajustan su mensaje a cosas o lugares existentes, no remiten a individuos presentes ni, en definitiva, a situaciones contextúales compartidas. No están determinados ni son la respuesta a una situación concreta.

De ahí también, a efectos de la comunicación, que los textos no puedan apelar a un receptor con nombres y apellidos: apelan a lectores potenciales y biográficamente indistintos. Todo lo más, el autor puede preferir -y a él dirigir hipotéticamente su obra- un tipo ideal de lector. Pero sólo eso: un tipo más o menos genérico de lectores. No puede prever, y sobre todo no puede construir los personajes, trama y propuestas de la obra, orientándola a las incidencias biográficas de sus lectores concretos. Si el lector, por su

parte, se siente aludido, será en lo que resulta compartible con otros lectores, no en su singularidad biográfica. Por más que llegue en ocasiones a relacionar su caso singular con las propuestas de la obra: una relación que depende de él -no de la obra- el plantearla o no.

Con lo cual, en la comunicación literaria falta la relación interpersonal inmediata, el tú a tú de la comunicación pragmática. Entre el autor y el lector se interpone el texto. Un texto además con capacidad autónoma de significación, desligado de la intención del autor y, sobre todo, un texto con el que no se pretende conseguir cosas, tal como ocurre con las proferencias del habla común. Hay dos aspectos del habla común que se pierden en el campo literario: uno es la explicación del significado en términos de la intención; el otro, el hecho de que el ejercicio del habla se orienta a conseguir cosas u obtener respuestas directas. Este segundo es el que hemos asociado con la disposición del acto de habla a prolongarse y perderse en otras acciones, de forma que lo predominante acaba siendo el efecto perlocutivo. De ahí que el significado de la expresión se sustituya por el efecto provocado. En este sentido particular, el texto no pretende conseguir cosas.

A una conclusión semejante llega, por ejemplo, Stein H. Olsen, partiendo de la analogía que sugiere entre el hecho de leer literatura y el de jugar un juego. La analogía se basa en que ambas actividades tienen un propósito interno, irreductible a ninguna otra finalidad externa, diferenciándose con ello de las proferencias del habla en las que se pretende conseguir cosas. "Si esta analogía es plausible, podemos ver la obra literaria como un texto en el que el interés está sólo en la interpretación y no en el uso. No hay un efecto buscado con la obra literaria más allá de asegurar la comprensión. En la proferencia, por contra, se persigue el efecto primario de asegurar la comprensión sólo como medio para un nuevo efecto [...] El status de la obra literaria es el de ser un fin en sí misma. Su propósito es el propósito interno definido, tal como en el juego, por las reglas internas que ponemos en práctica cuando la leemos" (Olsen, 1987: 39).

Por no pretender conseguir cosas, y por no formar parte de un proceso de comunicación directa, en el que sea posible el intercambio inmediato, *los textos no son sustituibles por nada distinto a ellos.*

Ante todo, no son sustituibles por *la significación contextual.* Es decir, el significado de los textos literarios no está determinado por el contexto, ni por su contexto de producción ni por su contexto de recepción. Los textos no son respuesta ni están determinados por una situación concreta. En contraposición, hemos hablado de la capacidad de la literatura para desprenderse de lo dado y construir mundos alternativos, mundos inventados, de originalidad deslumbrante, productos de la imaginación fabuladora. En la medida en que son heterogéneos al contexto situacional, no pueden ser explicados por éste. El lector no necesita recurrir a él como clave de su lectura. Ahora bien, la lectura de los textos exige en cierto modo atribuirles algún tipo de contexto. Pero ha de ser un contexto ideal, definido por el propio lector. Tal "contexto" no es sino el conjunto de razones y motivos que dan sentido al texto y lo hacen comprensible, lo que hace que sea como es, lo que explica los elementos de la obra, su integración y composición. Es éste un contexto *generado por la propia obra* e implícito en ella: le

subyace siempre, aun si no aparece a primera vista. Es el contexto que el espectador debe descubrir o, más precisamente, debe recrear hipotéticamente. Ello supone una tarea nunca definitivamente cumplida, dado que el contexto artístico no tiene un perfil fijo y preciso, carece de la exactitud y determinación histórica de los contextos externos o fácticos. Desde ahí se explica mejor la ambigüedad constitutiva de los textos que desde unas supuestas características internas del lenguaje literario. En definitiva, también hay ambigüedad en el lenguaje común. La diferencia reside en que, en el caso de este último, el contexto situacional ayuda casi siempre a deshacer la ambigüedad; mientras que en el campo literario carecemos de referencias situacionales.

Los textos no son sustituibles por *la intención del autor*. El significado de los textos no es reductible, no se explica en términos de la intención del autor. Esta cuestión será abordada en el apartado siguiente.

El significado de los textos tampoco es sustituible por *el efecto que provoca en el lector*. El texto goza de una clara prioridad respecto al efecto perlocutivo, al contrario de lo que sucede en los actos de habla. El texto, no el autor y su intención, es el que interpela al lector. Mas de ahí no se sigue que el significado del texto sea reductible a la respuesta que provoca en el lector o a lo que éste encuentre en él.

En tanto irreductible al contexto, a la intención y al efecto provocado, el texto literario goza de autonomía significativa.

3.4. Intención y significado artísticos

La asimilación de los textos literarios a actos de habla se prolonga normalmente en la idea de que el significado de los textos viene determinado por la intención del autor. Esta determinación intencional del significado literario (y artístico, por extensión) tiene evidentes afinidades con la definición intencional del arte que comentamos en el capítulo anterior. Comparten afinidades teóricas, pero sin ser la misma cosa. En un caso se dice que la intención del autor es lo que hace artístico a un objeto; en otro, que el significado de una obra, sea cual sea la raíz de su artisticidad, viene dado por la intención. De hecho, algunos autores adoptan la definición intencional sin defender el intencionalismo del significado, y viceversa.

El intencionalismo del significado, aunque últimamente haya encontrado los mejores apoyos en la teoría de los actos de habla, tiene sus precedentes en la estética romántica. Así lo apuntaron ya W. K. Wimsatt y M. Beardsley, al publicar en 1946 el famoso artículo, *The Intentional Fallacy*, que sentó las bases *Filosofía del arte* de toda la polémica posterior sobre el influjo de la intención en el significado de las obras literarias y, en general, artísticas. El título mismo del artículo adelanta ya la conclusión a que llegan sus autores: la defensa de la intención como criterio último del significado de una obra artística constituye una falacia, la "falacia intencional".

Para mostrar el origen romántico de dicha falacia, recuerdan las tres preguntas que

según Goethe debían guiar la crítica constructiva: "¿Qué se propuso hacer el autor? ¿Era su plan razonable y sensato, y hasta qué punto logró llevarlo a cabo?" (Wimsatt y Beardsley, 1978: 296). Goethe introducía la intención del autor como criterio para determinar la excelencia de la obra, su cualidad de ser una obra *lograda.* Con tal criterio, la mejor obra será la que mejor se ajusta a las previsiones del autor, la que alcanza a ser exactamente aquello que el autor quería que fuese. Pues bien, sólo hace falta que la intención se desplace de criterio de valor a criterio de significación para que aparezca el intencionalismo propiamente dicho. A su vez, en el artículo que comentamos el intencionalismo se muestra como una modalidad de la tradición romántica del expresionismo, que mantiene, como supuesto esencial, que la obra artística más lograda es la que de modo más inmediato y directo expresa la intuición, sentimiento, interioridad o vivencia del autor. Pero, por nuestra parte, preferimos no mezclar el intencionalismo y la teoría expresionista. Esta última tiene connotaciones especiales, mayor ambición explicativa; y de ahí tal vez que sus resultados sean, en muchos casos, más inciertos. Digamos tan sólo que el intencionalismo actual ha asumido las consecuencias del giro lingüístico, por lo que no le son imputables muchas de las objeciones que tradicionalmente se dirigen contra la teoría expresionista.

Conviene, pues, fijar la polémica tal como se presenta hoy día. El núcleo de la discusión es si el significado de una obra puede o no ser explicado en términos de la intención del autor. O formulando la cuestión más radicalmente, se plantea si lo que una obra significa es o no reductible a lo que su autor quiso decir con ella. Llamamos "intencionalismo" a la postura que explica finalmente el significado de la obra por la intención de su autor, aunque sólo en alguna de sus variantes el significado sea reductible a la intención. Es decir, el intencionalismo entiende que la intención es el criterio último del significado de una obra artística.

Como es fácil suponer, no hay una única versión del intencionalismo. A medida que desarrolla su intuición inicial, se despliega en versiones muy distintas, a veces incompatibles incluso entre ellas. Proponemos agruparlas en tres:

La *primera*, la versión más débil, afirma que el significado artístico tiene una génesis intencional y, en esa medida, tiene que ver con la intención del autor: no se pueden desligar enteramente el significado y la intención.

La *segunda* versión, que podríamos considerar la versión canónica -o, al menos, es la más frecuente-, da un paso nuevo y afirma positivamente que existe un *vínculo lógico* entre el significado y la intención. Ese vínculo comporta a su vez la anterioridad y una cierta primacía de la intención significativa del autor respecto el significado de la obra: prioridad lógica de la intención sobre el significado que corresponde a la relación causal que existe entre ambos en el orden real. Por lo mismo, nuestro conocimiento del significado de la obra deriva del conocimiento de la intención. Así, no podríamos conocer el significado sin conocer la intención; o no podríamos conocerlo del todo, en su plenitud; o no podríamos conocerlo adecuadamente. En definitiva, la intención da veracidad al significado y es la clave última que permite interpretarlo. A partir de ahí, la segunda versión admite variaciones diversas según se vayan definiendo las modalidades concretas

y la extensión del vínculo lógico. En unos casos el significado determinará totalmente la intención; en otros, sólo lo hará de modo parcial.

La *tercera* versión entiende que todo lo anterior es aún demasiado impreciso. Defiende la identidad sin más de intención y significado.

Frente al intencionalismo, en general, aquí propugnamos como alternativa la *autonomía significativa* de la obra. Apuntamos brevemente lo que se quiere decir con esto para que quede claro el fondo desde el que se alza nuestra crítica al intencionalismo. La autonomía de la obra supone que ésta, una vez creada, deja de pertenecer al autor. Al menos, y eso es lo que importa, deja de pertenecerle en el orden de la significación. El autor la ha hecho como es, le ha otorgado tal o cual capacidad significativa. Pero una vez creada, esa capacidad es ahora consustancial a la obra, resulta de ciertas características que ella posee, características constitutivas o propias de su naturaleza interna, características relacionadas con los códigos de que se sirve, de las convenciones que adopta, de la configuración sensible que adquiere, de sus dispositivos simbólicos, etc., pero en cualquier caso características que son internamente suyas y germinan en ella misma.

Hay que advertir de una vez por todas que ello no supone desvalorización alguna de la figura del autor. Sin él no habría oportunidad de interpretar ni de enriquecernos con la significación que emerge en la obra. El mérito es todo suyo. Como se ha dicho, los poemas salen efectivamente de una cabeza y no de un sombrero. Pero una cosa es que la intención explique el proceso creativo y otra que explique el significado. El autor es la ocasión para el significado de la obra, su causa eficiente; pero la obra significa por sí misma. Según señaló Aristóteles, lo que diferencia a la actividad artística de otras, por ejemplo, de la actividad moral, es que se plasma en un producto, una obra, que como tal es distinta y se separa de la actividad. El producto trasciende la actividad que lo causa y adquiere una razón de ser propia. Y en tanto obra de arte, mantiene una vida independiente, sustentada en su virtualidad significativa, que se actualiza y renueva siempre que un lector o espectador se encuentra con ella. Así, "el poema no es del crítico ni del autor (se separa del autor desde su nacimiento y va por el mundo al margen de sus intenciones sobre él o de su capacidad de controlarlo). El poema pertenece al público. Está encarnado en el lenguaje, posesión peculiar del público, y trata del ser humano, objeto de conocimiento público" (Wimsatt y Beardsley, 1978: 295).

Lo dicho anteriormente puede servir como somera presentación de las distintas versiones del intencionalismo, aun a sabiendas de que al reagruparlas en tres categorías no se hace plena justicia a todas ellas. Pero creemos que atiende a sus motivos básicos. Pasamos ahora al comentario y, en algún caso, a la exposición más detallada.

La *primera* versión del intencionalismo no ofrece mayores problemas a efectos de nuestra discusión. Podemos aceptar hipotéticamente que las obras de arte tienen una génesis intencional, que son fruto -al menos, en su mayor parte- de una conciencia intencionalmente encauzada. Pasamos así por alto todas las enseñanzas de psicoanálisis y las declaraciones expresas de algunos artistas, entre las cuales las más representativas quizás sean las del surrealismo a propósito de la escritura automática. Las pasamos por

alto porque no afectan al núcleo esencial de la cuestión. Algo, sin duda, tendrá que ver la significación de una obra con la intención de su autor.

Muchos de los alegatos a favor del intencionalismo se quedan en este nivel. Apuntan vagamente que sería artificial y engañoso el intento de olvidar la intención manifiesta del autor a la hora de comprender su obra. Advierten que seguir el hilo de la intención puede servir para desenredar la maraña de las interpretaciones. Por nuestra parte, nada habría que objetar a esto siempre que se aceptase la autonomía y, por tanto, la prioridad significativa de la obra. Una vez asumido que la obra significa algo por sí misma, en virtud de su forma sensible, estructura simbólica y propiedades internas, y si es a ellas a las que originariamente nos remitimos a la hora de interpretar la obra, cabe también servirse accesoriamente de la intención del autor -en los casos, siempre minoritarios, en que la conozcamos- para dilucidar justamente lo que la obra en sí misma significa.

Así pues, el conocimiento de la intención del autor, por útil que a veces pueda resultar, cumple en principio una función ancilar, al servicio de la autonomía significativa de la obra. Su rendimiento práctico, por alto que sea, no le otorga prioridad lógica alguna. En caso de conflicto entre la intención expresada por el autor y lo que nosotros leemos en su obra, estamos legitimados para reafirmarnos en nuestra propia lectura. La autonomía significativa de la obra, a la que pretendemos ser fieles, es la que nos legitima. La intención expresa del autor también puede en ocasiones equivocarnos, aunque con mayor frecuencia nos sea de gran utilidad. A partir de ahí, incluso no sería problemática la idea en la que tanto insiste George Steiner (1988) respecto a que los mejores análisis de una obra de arte son los que hacen los propios artistas, pues nos muestran mejor que nadie la génesis de la significación de sus obras. No sería problemática esta idea siempre que aceptase que en el orden hermenéutico el conocimiento de la génesis de la obra es un conocimiento subordinado, que sólo cuenta en tanto abre las puertas al conocimiento de lo que la obra significa de por sí.

La versión *tercera* afirma la total identidad de intención y significado. No se da, pues, por satisfecha con la vinculación de ambos (ni con la vaga asociación planteada en la primera versión, ni tampoco con el vínculo lógico de la segunda). Entre los autores que la propugnan, tal vez podría citarse a P. D. Juhl (1980), en la medida en que entiende que el conocimiento evidente de la intención del autor es sin más conocimiento del significado de la obra. No se trata de que la intención sea un factor a tener en cuenta, algo a partir de lo cual se esclarezca el significado de la obra. Antes bien, la evidencia sobre la intención se convierte necesariamente en evidencia sobre el significado. Pero algunos de los matices que introduce en esas consideraciones nos hacen dudar de que Juhl llegue consecuentemente a la plena identificación de ambos.

Quienes sí llegan son Knapp y Michaels. En ellos se puede ejemplificar el intencionalismo radical. Aquí está todo claro: el significado del texto es sencillamente idéntico al significado que el autor intentó expresar. Se desvirtúan las cosas al plantear que el camino a seguir para interpretar el significado comienza por la búsqueda de la intención del autor. Como, en dirección inversa, tampoco recurrimos a la intención para discernir entre las distintas interpretaciones de que ya disponemos. No hay anterioridad

temporal ni lógica entre la comprensión de la intención y la comprensión del significado del texto. "El error cometido por los teóricos ha sido el de imaginar la posibilidad o conveniencia de desplazarse de un término (el significado intentado por el autor) a un segundo término (el significado del texto), cuando en realidad los dos términos son el mismo" (Knapp y Michaels, 1985: 12).

Tanto la anterioridad temporal como la fundamentación se basan en un equívoco, el de disociar la intención y el significado, el de introducir una dualidad donde no la hay. Si la intención y el significado son simplemente idénticos, no cabe que uno fundamente ni preceda al otro. La razón de fondo es bien sencilla: el significado es siempre intencional; *sin intención no puede haber significado.* Knapp y Michaels pretenden conectar en este punto con cierta filosofía del lenguaje, especialmente la de Searle. El ejemplo aportado por éste es bastante ilustrativo: "Una presuposición lógica de los intentos corrientes de descifrar los jeroglíficos mayas consiste en que al menos avanzamos la hipótesis de que las marcas que vemos sobre las piedras fueron producidas por seres más o menos parecidos a nosotros mismos y producidas con ciertos géneros de intenciones. Si estuviéramos seguros de que las marcas eran una consecuencia de, digamos, la erosión producida por el agua, entonces la cuestión de descifrarlas o incluso de denominarlas jeroglíficos no podría plantearse" (Searle, 1991a: 432). Los jeroglíficos mayas, al ser intencionales, tienen significado; las marcas de la erosión carecen de él. Knapp y Michaels recurren a otro ejemplo: si en un paseo por la playa nos encontramos ciertas marcas en la arena con la misma apariencia que los signos de un poema, sólo pensaremos que forman realmente un poema si le atribuimos una autoría intencional; si tenemos constancia de que han sido producidas por las olas o son el rastro dejado por algún animal, diremos que las marcas no son palabras aunque lo parezcan: estarán desprovistas de significado. Todo eso lleva según ellos a una conclusión que no deja lugar a dudas: el significado es constitutivamente intencional.

Ahora bien, aun dando por bueno que todo significado sea intencional, lo que ya no está tan claro ni se sigue de lo anterior —en contra de lo que piensan Knapp y Michaels- es que el significado y la intención sean idénticos. No lo son porque en el significado se ponen en juego otros factores aparte de la intención. Especialmente, las normas y convenciones públicas. El supuesto de una identidad total de significado e intención no deja espacio a las convenciones y reglas de uso público del lenguaje.

Frente a ese supuesto de la identidad, y situándonos de entrada en el terreno del lenguaje común, hay que decir que el significado de las proferencias viene determinado tanto por la intención como por la significación pública de las palabras, ya sea en lo que afecta al hablante o al oyente. Así, si podemos hacer proferencias, y comprender las que se hacen, es porque ya tenemos competencia lingüística: conocemos el significado permanente de las expresiones lingüísticas; o sea, conocemos el significado público del lenguaje, establecido por convenciones y definido intersubjetivamente, en consonancia con el uso práctico de reglas. En definitiva, el conocimiento del lenguaje público, con sus convenciones y reglas, es condición de posibilidad de que hagamos y entendamos las proferencias. Junto a ese conocimiento, la intención del hablante participa también en la

configuración definitiva de los significados pragmáticos.

Algunas teorías del significado otorgan prioridad a la intención del hablante; otras, a las significaciones públicas e intersubjetivas. Pero con independencia de dónde esté la prioridad, a nuestra exposición le basta con la idea de que el significado del habla es asunto tanto de intención como de reglas y convenciones. Eso supone que las intenciones han de estar mediadas por el significado público de las palabras. La realización del acto de habla se cumple felizmente porque las intenciones están "construidas" por el hablante según las convenciones y significaciones reguladas por el uso, las mismas que al oyente le permiten captar las intenciones. Pues bien, Knapp y Michaels no toman suficientemente en cuenta el papel de las convenciones lingüísticas en la configuración del significado. La identidad que postulan de intención y significado está lastrada por esa carencia.

Vuelven así inexplicable algo que con tanta frecuencia ocurre: nos equivocamos al expresar nuestras intenciones, no conseguimos decir lo que intentábamos decir. En tal caso, las convenciones lingüísticas entran en conflicto con nuestras intenciones significativas, conduciendo a la disparidad o, al menos, a un desajuste entre la intención y el significado públicamente expresado. Desajuste que prueba, de hecho, que el significado y la intención no son idénticos, ni siquiera necesariamente coincidentes. Y desajuste que pone de relieve la mediación insoslayable de las reglas lingüísticas en la determinación del significado. Dicen Knapp y Michaels en otro momento que la función de las reglas del lenguaje es la de procurar indicios del significado que el autor intentó. Pero esa supuesta función no hace justicia al papel relevante que en verdad les corresponde. Podría decirse, antes bien, que las intenciones sólo son significativas si se formulan de acuerdo con las reglas o convenciones apropiadas. Más aún, las intenciones tienen que servirse (apropiarse, conjugar, introducir variaciones, particularizar...) de un significado lingüístico que en algún sentido está ya definido por las convenciones o reglas.

No es de extrañar que la acusación más frecuente que se hace a Knapp y Michaels sea la de que su teoría resulta contrafáctica y contraintuitiva. Contradice el hecho frecuente de la equivocación o el error al expresarnos y, germinando en esa experiencia, la intuición de que una cosa es lo que intentamos decir y otra lo que llegamos a decir. Podemos dar por sentado que el significado tiene siempre una dimensión intencional, algo por lo demás en lo que coincide con la mayor parte de las acciones y productos humanos. Pero el que tenga una génesis o condicionamiento intencional no implica que el significado de los textos sea asimilable a la intención del autor. O al menos, no se sigue en modo alguno de la argumentación de Knapp y Michaels.

Nuestros autores, en cambio, son extremadamente coherentes en lo que respecta al tema de cómo ha de interpretarse el significado de una obra literaria. Afirman que la interpretación no requiere teorización alguna. Puesto que el significado se identifica con la intención del autor, el único propósito y cometido de la interpretación es reconocer la intención. Con eso basta: a la interpretación no le quedan otras alternativas.

Decimos que los autores son en este punto coherentes porque, en efecto, para que a la interpretación le quedaran otras alternativas, habría que mantener, aún desde dentro del intencionalismo, que lo que da significado a una obra no es sólo la intención del autor

sino que, además de las reglas de la gramática, también contribuyen otros factores, tales como el contexto, las convenciones específicas de los distintos géneros literarios, la aportación del lector, etc. Por contra, si la intención por sí sola otorga significado a la obra, hasta el punto de la identidad, no tiene sentido recurrir a la intención para discernir el significado. Llevan razón: si dos cosas son idénticas no puede haber inferencia real de la primera a la segunda. Sería absurdo suponer que nos servimos del conocimiento previo de una para en un segundo momento conocer a la otra, pues en verdad no habría ningún conocimiento nuevo. En definitiva, no es ya que la teoría de la interpretación sea prescindible, es que la misma interpretación, a la postre, no es en sentido estricto necesaria. Se trata más bien de un conocimiento directo, en el que al conocer la intención se conoce inmediatamente el significado de texto literario.

Eso sí, permítasenos la ironía, para que la identidad se cumpla en su coherencia última, habría que suponer que la intención del autor es sin más toda la obra literaria. De ahí que si, por ejemplo, nos preguntásemos por la intención de Cervantes al escribir el *Quijote*, se tendría que responder que su intención era la de expresar: "En un lugar de La Mancha... [hasta la última letra]".

Hasta aquí, el intencionalismo radical de la tercera versión. Pasamos ahora a la *segunda* versión, a la que llamábamos "versión canónica" por ser la que goza de mayor aceptación. No se queda en la indefinición de la primera versión ni cae en la rigidez de la tercera. Defiende la existencia de un *vínculo lógico* entre el significado y la intención. No supone la identidad de ambos, pues la intención no es el componente único del significado, aunque sí sea el que le da su determinación última. La intención del autor, lo que quiso decir al expresarse, concreta y singulariza las posibilidades significativas dimanantes del contexto y de la significación gramatical de una oración.

Quien inicialmente mejor la formula es E. D. Hirsch. Hasta entonces, el intencionalismo, en su aplicación al campo particular del arte, había avanzado a golpes de intuición. Los críticos y los propios artistas sentían que era una clave importante para dar cuenta del resultado final de la creación artística y del camino a seguir para entender las obras. Se habían apuntado algunas consideraciones teóricas al respecto (Croce, por ejemplo, daba una dimensión intencional al *sentimiento*, que constituía para él el núcleo originario tanto de la creación como de la obra artística que lo expresaba). Pero faltaba una definición rigurosa del intencionalismo artístico. Y ésta la aportó Hirsch. Tenía tras de sí el notable desarrollo alcanzado ya por la filosofía del lenguaje y, en concreto, la teoría intencionalista del significado que H. P. Grice había comenzado a elaborar. Estaban dadas las condiciones para abordar las cuestiones específicas del significado artístico y de la validez de las interpretaciones.

Como se sabe, a partir de Grice se puede distinguir (su propia distinción es más compleja) entre el significado de la *oración*, de la *proferencia* y del *hablante.* El primero sería aproximadamente el significado intemporal, según viene definido por las reglas sintácticas y semánticas de la gramática. El significado de la proferencia sería el significado ocasional que adquiere la oración en función de sus referencias contextúales: el significado de lo que se dice en un momento y lugar concretos. El significado del

hablante respondería a su intención, a lo que en cada caso quiere decir al emitir la proferencia.

Pues bien, el significado del hablante determina el significado de la proferencia. Lo que no excluye que este último dependa también en cierta medida de las referencias contextúales y presuponga el significado de la oración. Pero la determinación última se la da el hablante con su intención. En formulación harto conocida de Grice (1991: 486):

> '*H* quiso decir algo profiriendo *x'* es verdadero si, y sólo si, para alguna audiencia *A, H* profirió *x* con la intención de que
> 1) *A* llevase a cabo una cierta respuesta r,
> 2) *A* pensara (reconociera) que *H* intentaba 1),
> 3) *A* cumpliera 1) sobre la base de su cumplimiento de 2).

En otras palabras, el hablante logra transmitir algo (comunica con éxito un significado) si, y sólo si, emite la proferencia con la intención de que (a) se produzca una cierta respuesta en el oyente; (b) el oyente comprenda que tal respuesta es la que intentaba provocar el hablante; (c) y la respuesta se produzca en razón de que el oyente haya comprendido que esa misma respuesta es la que intentaba el hablante.

Hay pues auténtica comunicación de significado cuando se reconoce la intención del hablante, lo que éste quería decir. La respuesta del oyente es la reacción mental que en él se produce; si se nos permitiera decirlo así, es la repercusión en su conciencia del significado transmitido. Y puede adoptar formas diferentes, desde la alteración de su estado mental o de sus creencias hasta una disposición a realizar algún acto. Pero lo importante es que la respuesta se produce en razón de que el oyente reconoce la intención. Grice ha matizado que el reconocimiento de la intención no tiene por qué ser la causa única de la respuesta del oyente, pero sí "al menos parte de sus razones" (id.: 486) a tal efecto. En conclusión, sólo se entiende una proferencia si se reconoce la intención del hablante. El que el reconocimiento de la intención no sea la causa única de que se haya entendido una proferencia, quiere decir que en el hecho de entenderla también intervienen la identificación del contexto y el conocimiento previo de las reglas de la gramática y, en general, todos los supuestos que dan forma a una situación de habla. Sin embargo, el reconocimiento de la intención es el factor decisivo, el que aglutina y mediatiza todos los demás.

El problema empieza cuando se traslada esta teoría a la explicación de los textos literarios, tal como hizo Hirsch. Nada tenemos que objetar a la teoría en su aplicación originaria, que no es sino la de la comunicación pragmática. Pero al aplicarla a los textos se da por supuesto algo que hemos pretendido objetar en algunas de las páginas precedentes: la posibilidad de equiparar los textos literarios a los actos de habla. Negábamos tal posibilidad por creer que la literatura es una práctica específica, con propiedades internas que la distinguen de otras prácticas lingüísticas, de forma que las pautas de la comunicación, del significado y su interpretación, no son las mismas en los dominios del habla y de la literatura. Aquellas páginas, de ser acertadas, podrían servir

como argumentación en negativo contra la determinación intencionalista de los textos. Por más que la teoría de Grice sea verdadera, lo que vale para las proferencias no tiene por qué valer para los textos.

Después intentaremos una argumentación en positivo tendente a mostrar que en el ámbito literario la intención del autor, lo que quiso decir con su obra, no es el determinante último del significado de esa obra. Lo que el autor quiso decir y lo que el texto dice, pueden coincidir de hecho algunas veces -la mayoría, si se prefiere-, pero no hay razones lógicas o de principio para que así tenga que ser siempre.

Sin embargo, Hirsch entendió que la teoría de Grice mantenía igual vigencia al aplicarla a la literatura. Esta no requiere una explicación de sus significados diferente a la que ofrece la filosofía del lenguaje para los actos normales de habla. No exige una consideración específica. Por lo mismo, el significado de los textos literarios es para Hirsch el propio de todo *significado verbal*. Cualquier significación construida lingüísticamente es sin más significado verbal. Y desde el primer momento en que se define tal significado, aun cuando sea de forma provisional, se fija ya su determinación intencional. "Significado verbal es lo que alguien ha querido transmitir con una particular secuencia de signos lingüísticos y lo que puede ser transmitido (compartido) por medio de esos signos lingüísticos" (Hirtsch, 1967: 31). A falta de nuevas especificaciones, tenemos así que el significado del texto literario se vincula internamente a la intención de su autor, a lo que ha querido decir o transmitir.

La primacía de la dimensión pragmática está clara desde el principio: las palabras adquieren significado concreto cuando entran en la práctica de la comunicación, en el juego de los intercambios significativos: "Una secuencia de palabras no significa nada en particular hasta que alguien significa algo con ella o entiende algo por ella" (id.: 4). O lo que es igual, una misma secuencia, descontextualizada, admite diversos significados. Por más que se recurra a (se da por supuesto que hay que recurrir, acaso mejor, que ya contamos con) las convenciones del lenguaje, éstas no bastan para elegir entre los significados virtuales. Al margen de la dimensión pragmática, casi cualquier secuencia de palabras puede significar muchas cosas, demasiadas cosas. Si es así en el uso ordinario del lenguaje, todo el mundo convendrá en que lo es en mayor grado cuando varias secuencias de palabras se juntan para formar un texto literario.

La ambigüedad constitutiva de la literatura no es un secreto para nadie. A algunos les molesta y otros encuentran en ella el máximo aliciente. En todo caso, parecería que por lo mismo están legitimadas las interpretaciones no sólo distintas sino excluyentes de una misma obra literaria. No es ésa desde luego la opinión de Hirsch, quien en nada aprecia la "democracia caótica de las interpretaciones". El trasfondo explícito de su concepción del significado es la defensa del monismo de la interpretación (el principio de que sólo existe una única interpretación correcta de un texto). Su búsqueda apunta, pues, al hallazgo de un único criterio, el que otorgará en exclusiva validez a la interpretación.

¿Qué es lo que hace que el texto tenga un único significado? La respuesta no admite dudas:

> Un significado verbal determinado requiere una voluntad determinada. El significado no queda determinado simplemente en virtud de que se lo represente con una determinada secuencia de palabras. Obviamente, una breve secuencia de palabras podría representar complejos totalmente diferentes de significado verbal; y lo mismo vale para largas secuencias de palabras, aunque esto sea menos obvio. De no ser así, hablantes de una lengua competentes e inteligentes no estarían en desacuerdo, como lo están, acerca del significado de los textos. Pero si una determinada secuencia de palabras no representa en sí misma ningún particular, autoidéntico e incambiable complejo de significado, entonces la determinación de su significado verbal debe ser explicada por alguna otra fuerza discriminatoria que haga que el significado sea *éste* en lugar de *ése* o *aquél*, aunque todos pudieran serlo. Esa fuerza discriminatoria debe implicar un acto de voluntad, pues a menos que se *quiera* un particular complejo de significado (no importa cuan 'rico' o Variado' pueda ser), no habría distinción entre lo que un autor quiere decir con una secuencia de palabras y lo que podría querer decir con ella. La determinación del significado verbal requiere un acto de voluntad (id.: 46-47).

La intención del autor, lo que quería decir ("acto de voluntad") es lo que determina el significado efectivo, lo que lo hace uno y único, lo que discrimina ese significado entre todos los significados virtuales que el texto tendría de atenerse sólo a las convenciones del lenguaje. Subrayamos que los textos (da igual que sean literarios o no) están ahí caracterizados como "largas secuencias de palabras", sin que se les añada ningún rasgo diferencial. Lo que vale para una corta secuencia de palabras vale igualmente para una secuencia larga, un texto.

En algunas teorías, el *contexto* es otro (o el único, o el principal) factor de determinación del significado. Hirsch no comparte esa opinión: le parece demasiado vaga. Lo que en verdad hace el contexto es estrechar las posibilidades significativas de una secuencia de palabras. Según el contexto, la secuencia puede significar unas cosas y no otras. Ahora bien, por lo que hace a la mera relación con el contexto, la secuencia sigue aún pudiendo significar diversas cosas. Nos servimos del contexto para seleccionar ciertas posibilidades significativas. Pero incluso esa elección es tentativa, hipotética; la confirmación del significado único escapa al contexto. Más aún, Hirsch añade una sugerencia interesante: el contexto no es algo definido y estable. El autor y el intérprete, cada uno por su lado, contribuyen a determinar su propio contexto. Habría que añadir que lo rehacen dinámicamente, en interacción con él.

Los límites de nuestra exposición nos impiden abordar el problema de si en verdad coinciden las concepciones del significado de Hirsch y de Grice. Tampoco profundizaremos más en el análisis de Hirsch, pasando ahora a su discusión. O mejor, a la discusión en términos generales de lo que llamábamos "segunda versión" del intencionalismo, que hemos creído oportuno representar en Hirsch.

Desde dentro de la perspectiva intencionalista se discute a veces si el conocimiento de la intención es sólo condición *necesaria* para entender el significado, o bien es además condición *suficiente*. Entendemos, por nuestra parte, que sólo el intencionalismo más radical (el propio, en nuestro esquema, de la tercera versión) puede opinar coherentemente que el descubrimiento de la intención es por sí solo *suficiente* para entender el significado. Y ya advertíamos que puede hacerlo así por no dar la importancia debida al papel de las reglas gramaticales o del contexto del habla, con todo lo que implícitamente acarrean. Por contra, la congruencia de la segunda versión, en cualquiera de sus variantes, requiere plantear que el conocimiento de la intención es condición *necesaria*. Cabe añadir incluso que el reconocimiento de la intención no es una condición necesaria entre otras, sino el factor decisivo, el que aglutina y mediatiza todos los demás. De ahí la prioridad de la intención. No ya prioridad temporal sino prioridad lógica entre el conocimiento de la intención y el del significado: en este sentido es en el que la intención está por delante del significado.

Partiendo del principio de la autonomía de los textos literarios (según el cual, lo único que determina su significado es la interacción, gramaticalmente regulada, de sus palabras) y, así pues, contra el intencionalismo, Monroe C. Beardsley aduce tres argumentos: "1) Ciertos textos se han formado sin mediación de un autor, por ende, sin significado dado por el autor, y sin embargo tienen un significado y pueden ser interpretados, por ejemplo, ciertos tipos de error verbal. 2) El significado de un texto puede cambiar después de muerto su autor. 3) Un texto puede tener significados de los que su autor no es consciente" (Beardsley, 1970: 18-21).

El primer y tercer argumento nos devuelven a un punto anterior. Veíamos el ejemplo (harto improbable), aducido por Knapp y Michaels, de las marcas en la arena que tienen toda la apariencia de un poema y que han sido formadas por el vaivén de las olas. Beardsley pone el ejemplo más verosímil de un poema compuesto por ordenador, en el que las instrucciones de quien lo programa fuesen suficientemente generales como para no prever el resultado concreto (evitando así la réplica de que el poema respondería a la intención de quien hace el programa). Ante eso, muchos afirmarán que los supuestos poemas carecen de significado. Por nuestra parte, pensamos más bien que las olas y el ordenador difícilmente pueden generar un buen poema. Pero de hacerlo, si por azar -nunca mejor dicho- produjesen un poema deslumbrante en su sintaxis y de sutilísima e intensa semántica, ¿en verdad lo estimaríamos carente de significado por el mero hecho de no corresponder a una intención definida?, ¿qué decir entonces de los poemas escritos desde la locura o bajo el efecto de ciertos alucinógenos, casos en los que no hay un control deliberado de la intención?, ¿y qué pensar de la escritura automática de los surrealistas, o de las voces del inconsciente que, según Freud, subyacen a lo que se dice y sobredeterminan el significado?

El significado de un texto, decía también Beardsley, puede cambiar después de muerto su autor, sin que su nuevo significado sea, pues, atribuible a la intención del mismo. Así es, en efecto. Incluso puede cambiar en vida de su autor. Pero aquí echamos en falta un desarrollo distinto del argumento por parte de Beardsley. El atribuye la

posibilidad del cambio a la variación posterior del significado de algunas palabras. Ofrece el ejemplo de la palabra "plástico", a la que las tecnologías modernas han aportado una nueva acepción, desconocida por el poeta que hubiera podido usarla en siglos anteriores. Parece, no obstante, que con esto se dice bastante poco. Si el significado de los textos cambia, es por razones más profundas que tienen que ver con la lógica interna de la interpretación. Venimos repitiendo que el texto posee autonomía significativa. Pero ello no quiere decir que el significado se agote en el propio texto. Antes bien, el significado emerge en la interacción entre el texto y el lector. Cada uno de ellos aporta algo: el texto, el potencial significativo que por sí mismo tiene; el lector, su capacidad de actualizarlo y prolongarlo, otorgándole variaciones, en función de las constantes culturales en las que como individuo histórico se ha socializado.

Otro punto de discrepancia parcial con Beardsley es el referido a su crítica del intencionalismo por motivos de orden estético. En ella plantea que lo importante en último término es la comprensión y disfrute del texto *desde un punto de vista estético.* Así, según Beardsley, de lo que se trata en la interpretación es de optimizar estéticamente el texto. Por el contrario, la interpretación intencionalista se sitúa en un plano distinto, psicológico y no estético, al centrar la atención en la intención psicológica del autor. Con ello, el intencionalismo, le reprocha Beardsley, se acoge a un punto de vista biográfico y, finalmente, histórico; en lugar de acogerse, como debiera, a lo estético. Sin embargo, no creemos que ésta sea una argumentación adecuada, al entender que en la interpretación de la literatura se conjugan internamente lo histórico y lo estético, que ambos puntos de vista no pueden divorciarse sin caer en el formalismo o el esteticismo, según el lema de *l'art pour l'art.* Otra cosa sería el rechazo del psicologismo estético, así como la conveniencia de precisar la incidencia de lo histórico en el arte.

Pero con todo esto nos hemos apartado de la línea central de nuestra argumentación. Volvemos al punto decisivo en que se planteaba que el conocimiento de la intención es condición *necesaria* para entender el significado de los textos literarios. El primer argumento de Beardsley mantenía que no es necesario el conocimiento de la intención puesto que algunos textos se han formado sin la mediación intencional de un autor. Ahora bien, hay otros muchos textos de los que sí consta que responden a una conciencia intencional. Más aún, podría aceptarse hipotéticamente (dejando en suspenso los interrogantes abiertos en un párrafo anterior) que no hay poema sin intencionalidad o, lo que es igual, que todos los textos tienen un carácter intencional. Ahora bien, insistimos en que de ahí no se sigue que un poema haya de tener tal o cual significado porque ésa era la intención del autor ni, por lo mismo, que el conocimiento de la intención sea condición necesaria para entender dicho poema.

Podemos aceptar también, tal como quieren los intencionalistas, que del hecho de que no conozcamos una intención no se sigue que las intenciones sean por principio inaccesibles. Supongamos provisionalmente que lo sean. Pero aun así, ¿se puede o no interpretar el significado de un poema sin conocer la intención del autor? O dicho de otro modo, *¡tal conocimiento es una condición necesaria*:?

Si nos acogemos al orden de los hechos, pocas dudas parece que caben al respecto:

en la mayor parte de las ocasiones leemos las obras literarias sin conocimiento alguno de la intención del autor. No nos interesamos por él, y eso no nos impide entender los textos.

En el plano de la justificación teórica, la cuestión remite de nuevo a la autonomía significativa del texto literario (en tanto irreductible, recuérdese, al contexto, a la intención y al efecto que provoca). Esa autonomía la argumentábamos, a contracorriente, a partir de la diferenciación de los textos literarios y las proferencias. A contracorriente, puesto que los intencionalistas basan su postura en la aplicación a los textos de lo que rige en los actos de habla. Suele tratarse de una aplicación planteada en términos generales, como en el caso de Hirsch. O a veces, de una aplicación tan matizada como, por ejemplo, la que lleva a cabo Colin Lyas (1992). Este reconoce que el recurso a la intención no es necesario para saber el significado de las palabras, pero sí para descubrir la fuerza ilocutiva de lo que se dice, tanto en la proferencia como en el texto literario. O sea, habría que recurrir a la intención para saber lo que el autor quiere hacer con el texto: afirmar algo, aconsejarnos, alterar el estado de hechos, movernos a alguna acción, etc.

La diferenciación del texto y la proferencia, con la consiguiente autonomía significativa de aquél, lleva en principio a pensar por separado lo concerniente a las obras literarias y lo concerniente a los actos de habla. Las consideraciones que valen para éstos no se aplican a aquéllas. Por tanto, y salvo razones específicas añadidas, no hay por qué suponer en el texto otra fuerza ilocutiva que la que él mismo posee. Es el propio texto el que afirma, aconseja o mueve a la acción, independientemente de lo que se propusiera el autor.

Por otro lado, a fuer de repetirnos, conviene recalcar que el conocimiento de la intención puede llegar a ser provechoso, sin que eso implique que sea condición necesaria. Una vez establecida la autonomía del texto literario -tras asumir que tiene un significado propio e irreductible, que significa en sí y por sí mismo-, no supone ningún problema reconocer que las declaraciones del autor sobre su intención pueden ayudar a esclarecer el significado del texto. Posiblemente sean una ayuda para la interpretación. Pero siempre que no entren en conflicto con lo que nosotros, en razón de nuestros conocimientos lingüísticos y de nuestro bagaje cultural, interpretamos en el texto, apelando a su autonomía significativa. En pocas palabras, tales declaraciones son asumibles cuando converjan con nuestra interpretación, contribuyendo a esclarecerla, o incluso a sacarnos de dudas, a iluminar la perplejidad que las obras literarias con frecuencia suscitan.

Tras la negación de que el conocimiento de la intención sea una condición necesaria para entender los textos, se pueden añadir dos nuevas críticas a la segunda versión del intencionalismo, la de *circularidad viciosa* y la de *regresión infinita.* Ambas críticas corresponden a una doble posibilidad, o *que tengamos que descubrir la intención del autor en el propio texto* o bien *que la conozcamos por un documento independiente.* En el primer caso se produce la circularidad; en el segundo, la regresión infinita.

Empezamos por la acusación de *circularidad.* Una buena formulación de la misma podría ser la siguiente: “Si es cierto que la comprensión del significado lingüístico es una

fuente de conocimiento acerca de las intenciones del hablante, entonces el conocimiento de las intenciones del hablante no puede en el mismo aspecto ser una fuente de conocimiento sobre el significado lingüístico sin que se dé una circularidad viciosa" (Dickie y Wilson, 1995: 242).

Ante todo, ¿realmente se puede inferir de un texto la intención que tenía el autor al componerlo? Hay quienes llegan a una respuesta positiva basándose en la supuesta similaridad (que más adelante comentaremos) entre lo que ocurre con los textos literarios y con las acciones que contemplamos: de igual modo que comprendemos la intención que gobierna las acciones, podemos comprender la intención que anida en los textos. Sin embargo, esa similaridad no es tan evidente. Es cierto que quien contempla una acción normalmente discierne con facilidad la intención que la mueve. Pero ello se debe a que el que actúa y el que ve la acción no sólo están en presencia inmediata el uno del otro, sino que comparten un mismo contexto situacional. Por lo cual, si alguien mueve un brazo al vernos, captamos sin mayor dificultad la intención que lo anima, lo que hay tras el movimiento físico de desplazar el brazo. Ahora bien, la comprensión de las obras literarias no responde a los mismos condicionamientos. En su caso no hay una situación de hecho compartida, ni todos los otros factores que nos llevaron en su momento a concluir que el contexto no determina el significado de la literatura.

Por lo demás, ¿se puede decir que el contexto determina las intenciones en general? Probablemente sea excesivo hablar en este punto de "determinación". Dejémoslo en "condicionamiento", mediato o inmediato, más o menos intenso según las ocasiones. Así, el contexto condiciona las intenciones; las intenciones son respuesta a una situación particular. Por ello, el conocimiento de la situación ayuda en términos generales a entender las intenciones. Pero lo que no está claro es que ayude a conocer la intención *de las acciones* del mismo modo que ayuda a conocer la intención *que motiva los textos*. Entre otras razones, porque en un caso y otro el contexto no tiene la misma entidad, alcance ni tipo de influencia. Así pues, nos queda la duda de si podemos averiguar la intención de los textos *de igual manera* que nos percatamos de la intención de las acciones.

Al margen de esa incierta similitud con las acciones, sigue abierta la pregunta de si se puede inferir de un texto literario la intención que tenía el autor al componerlo. Lo vamos a aceptar provisionalmente, para poder avanzar en la discusión. Y dejamos para después un pronunciamiento positivo. Suponemos así, por ahora, que la intención del autor puede descubrirse en el propio texto.

Ahora bien, hay que contar con dos modalidades distintas de intención, según esté lograda o no lo esté, es decir, sea o no una intención conseguida, felizmente cumplida en la propia obra. De acuerdo con esa doble posibilidad nos enfrentamos a las siguientes opciones:

Una posibilidad es que la intención del autor no esté lograda, de modo que entre en conflicto con lo que podemos leer en la obra. En caso de conflicto, ¿qué es lo que prevalece, la intención del autor o lo que la obra de por sí dice? Es más que probable que tras una investigación sobre el contexto ideológico y la biografía de Louis-Ferdinad

Céline, llegáramos a la conclusión de que su intención al escribir *Voyage au bout de la nuit* era la de hacer un canto a las virtudes heroicas de la guerra. Pero verosímilmente, la mayoría de sus lectores encontraran en la obra un significado contrario: la verán como una exposición de los horrores y el envilecimiento a que conducen las guerras. ¿Con qué significado deberíamos quedarnos, con el que intentó el autor o con el que la obra nos transmite? A nuestro parecer, sin duda con el segundo. Al hilo de lo cual surgen nuevas cuestiones. En el caso de no coincidencia de la intención y lo que transmite la propia obra, ¿podríamos desvelar la intención real -y no lograda- de Céline a través de la exclusiva lectura de la obra? Supongamos de nuevo que sí podemos.

Pero incluso en el supuesto de que a partir de la obra se pudiera conocer la intención no lograda de Céline, ¿el conocimiento de esa intención nos serviría para resolver cuál es la mejor interpretación de la obra? Creemos, por nuestra parte, que no nos serviría de mucho, en tanto en cuanto lo predominante hubiera de ser la intención de Céline y nuestra interpretación tuviese que subordinarse a ella, hasta el punto de llevarnos a contradecir sustancialmente nuestra propia comprensión de la obra. En cambio, si se invirtiera la relación de dominancia, si lo que primara fuese nuestra comprensión de la obra, el conocimiento de la intención de Céline podría ayudar a situar mejor algunos pasajes de la obra; en definitiva, a complementar nuestra interpretación. Y es así, aun cuando en nuestro ejemplo la intención de Céline es una intención que no está conseguida, no se ha cumplido en la obra. Enmarcada en la perspectiva que da predominio a la comprensión de la voz del texto, parece verosímil que el conocimiento incluso de las intenciones a las que no se ha conseguido dar realidad en el texto son también relevantes a la hora de interpretarlo. Como dice B. Rosebury (1997: 15), las intenciones "irrecuperables", o sea, aquéllas que los textos no han logrado expresar adecuadamente, "no sólo existen sino que tienen una significación, si bien oblicua, para la teoría y la práctica de la interpretación".

La otra posibilidad es que la intención esté lograda, que lo que pretendía decir el autor coincida con lo que la obra dice, con lo que significa en sí y por sí misma. Entonces, la intención y la obra expresan lo mismo. El conocimiento de la intención se prolonga en conocimiento de la obra. Y antes, el conocimiento de la obra nos ha llevado al conocimiento de la intención (hay que recordar que nos movemos en el supuesto de que no conocemos la intención del autor por un documento independiente y debemos descubrirla en el propio texto). Pero en ese caso es en el que aparece la *circularidad* viciosa señalada. Pues, en efecto, desde la obra descubrimos la intención, y desde la intención entendemos la obra. El significado de cada una de ellas, a su turno, decide el significado de la otra.

Aparte de que el planteamiento incurra en circularidad, es fácil advertir que en tales circunstancias el conocimiento de la intención no puede aportar prácticamente nada. Si la obra y la intención dicen lo mismo, el conocimiento de la primera poco puede ayudar al conocimiento de la segunda. La duda que queda es si a la comprensión alternativa de una cosa por la otra, conviene acusarla de circularidad o, simplemente, de ser tautológica.

Se hablaba también de otra acusación, la de una *regresión infinita.* Era para el caso

en el que el conocimiento de la intención estuviese fijado por un documento distinto a la obra, una entrevista, una carta, una declaración ocasional, etcétera. La dificultad ahora es que la comprensión de dicho documento, ateniéndonos a la lógica del intencionalismo, exigirá a su vez el descubrimiento de la intención que lo inspira, pues el propio documento nunca aporta por sí solo evidencia suficiente sobre su significado. Lo que requerirá un nuevo documento; y así hasta el infinito.

Dejamos en este punto las acusaciones de circularidad y regresión infinita y volvemos sobre nuestros pasos. Quedó abierta la pregunta de si se puede de hecho descubrir en los textos la intención de su autor. Nuestra respuesta se sitúa a medio camino de la afirmación y la negación tajantes. El texto ofrece indicios o pistas sobre lo que el autor quería decir al escribirlo. Hay huellas de su intención en la composición gramatical del texto, en el énfasis de ciertos pasajes, en el tono de algunas descripciones, en los puntos de vista que privilegia, en las opiniones que favorece, en la perspectiva con que se presentan los personajes, en la estructura con que todo ello se articula, etc. Sería imposible catalogar todas las marcas que el autor deja en el texto: adoptan modalidades diferentes en cada ocasión, aumentan o disminuyen según los casos. A partir de ahí nos es dado establecer hipótesis razonables sobre lo que el autor quiso decir, conjeturas verosímiles: más que atisbos o sospechas, menos que una evidencia completa.

Tales hipótesis nunca podrán dar lugar a certezas definitivas sobre la intención del autor. Aunque haya veces en que la intención se tuerza y no se llegue a decir lo que se pretendía, la experiencia nos enseña que en el habla cotidia-*Filosofía del arte* na coincide la mayoría de las veces lo que se quiere decir con lo que efectivamente se dice. No es infundado trasladar esa misma constatación a los textos literarios. De ahí que nuestras hipótesis sobre la intención, cuando se basan en una lectura inteligente de las huellas del texto -que llegado el caso podríamos justificar-, nos resultan aceptables. Pero la posibilidad de error que se da en el habla, se agranda al aplicarse a los textos. El sentido común nos dice que es más difícil trasladar la intención a la escritura que al habla. De todos modos, aunque sospechemos que habitualmente coinciden lo que el autor quería decir y lo que la obra literaria dice, ha de quedar claro que pueden no hacerlo, que no hay razones de principio por las que necesariamente tengan que coincidir. Finalmente, no cabe encontrar en el texto una evidencia completa sobre la intención del autor.

En este contexto es digna de mención la reformulación del intencionalismo que últimamente ha llevado a cabo Jerrold Levinson (1992), conocida como *intencionalismo hipotético*. Supone un punto de vista que se pretende intermedio entre el intencionalismo real -centrado en las intenciones del autor biográfico- y aquellas posturas, como la nuestra, que son contrarias al intencionalismo. Para Levinson, la intención que anima al significado literario es un constructo hipotético del intérprete. De suerte que nunca podremos estar seguros de que la intención hipotéticamente construida coincida en verdad con la intención real que tuvo el autor. Con ello se reconoce de algún modo que la intención reconstruida sólo podrá aproximarse asintóticamente a la intención efectiva del autor.

Es evidente, al menos para nosotros, que el intencionalismo hipotético tiene

bastantes ventajas, pues está próximo a la autonomía significativa que venimos defendiendo (y que habría de complementarse con la idea de interpretación en tanto comprensión dialógica). Aun así, podría pensarse que introduce una referencia innecesaria a la intención. En definitiva, no se acaban de ver las diferencias que hay entre buscar el significado objetivo de la obra, como aquí propugnamos, y reconstruir la intención a partir de lo que la obra objetivamente significa, o sea, a partir de su constitución y propiedades internas, que es la propuesta del intencionalismo hipotético. Esas diferencias tampoco debe verlas claras el propio Levinson, ya que en algún momento confiesa que el intencionalismo hipotético es una forma de no intencionalismo.

Acabaremos este apartado comentando la opinión, frecuentemente repetida (Schaeffer, 1996: 65-70; 295-308), de que las acusaciones contra el intencionalismo se apoyan en el falso supuesto de que éste se refiere a la intención *previa* del autor, la que tenía en su cabeza antes de hacer la obra, es decir, una intención que queda fuera de la obra o que no está encarnada en ella. Así, "uno de los más profundos compromisos del primer antiintencionalismo era la idea de que la intención del autor está de algún modo *juera de* la obra, y los intentos de invocarla tomando como base la obra de arte misma eran epistemológicamente sospechosos. A este punto de vista le subyace la concepción de las intenciones del autor como eventos mentales privados y episódicos que son lógicamente independientes de las obras de arte a las que dan surgimiento, de igual modo que las causas en Hume son lógicamente independientes de los efectos" (Carroll, 1992: 100-101).

Tal vez, se dice, ése fuese el punto de vista predominante en el intencionalismo tradicional; pero no lo es en el intencionalismo reciente. Como ejemplo de este intencionalismo alternativo se menciona a veces el libro (por lo demás, excelente) de M. Baxandall, *Modelos de intención.* En él se propone un modelo de explicación de la pintura, avalado por lúcidos análisis de algunos cuadros concretos, que parte del rechazo del intencionalismo tradicional, pues "la intención que me interesa no es un estado psicológico real, particular o incluso un conjunto de acontecimientos mentales dentro de la cabeza de Benjamin Baker o Picasso, a la luz de los cuales -si los conozco- yo podría interpretar el puente Forth o el *Retrato de Kahnweiler"* (Baxandall, 1989: 57). Pero, en cambio, esa explicación sí contempla los cuadros como resultado de una actividad causal dotada de un *propósito.* Aunque, finalmente, el propósito no es sino un elemento más (entretejido con costumbres y disposiciones culturales varias) de los que relacionan al cuadro con sus circunstancias históricas. En suma, "la consideración sobre la intención no es recuento de lo que sucedió en la mente del pintor, sino una reflexión analítica sobre sus fines y medios, como inferimos entonces de la relación del objeto con las circunstancias identificables" (id.: 127).

Ahora bien, desde nuestra perspectiva nada habría que criticar al intencionalismo si se limitase a la propuesta de Baxandall. ¿Quién no estaría de acuerdo con un planteamiento como ése? Lo que venimos criticando es la vinculación lógica de intención y significado, que hace del conocimiento de la intención una condición necesaria para la comprensión de la obra. Y debemos reconocer que en nuestra crítica casi siempre hemos

supuesto, efectivamente, que cuando el intencionalismo habla de intenciones alude, de forma implícita o explícita, a las intenciones previas a la ejecución de la obra o, por decirlo de algún modo, a las intenciones que el autor tenía en su cabeza.

Cierto intencionalismo reciente, bajo el lema de que *la intención está en la obra*, se opone justamente a esa idea de intención como estado o evento intramental. Reconoce que de ser así, se establecería una discontinuidad difícilmente enmendable entre el estado mental del autor y la obra. Niega que la intención y la obra sean entidades separadas, enteramente distintas. De esa forma pretende desmontar las objeciones que tradicionalmente se hacen al intencionalismo.

El nuevo intencionalismo se inspira en algunos desarrollos recientes de la filosofía de la mente, especialmente de Searle (1992 y 1996), que toman como punto de partida el análisis wittgensteiniano sobre el carácter público y reconocible de la intenciones. En su caso, Wittgenstein se refería a las intenciones que gobiernan las acciones humanas. Pero el intencionalismo, una vez más, equipara las obras artísticas con otra cosa, en esta ocasión, con las acciones (como antes lo había hecho con los actos de habla). Cree que el análisis de las acciones es trasvasable a las obras de arte. Si la intención es causa de las acciones y, a la vez, se muestra y es públicamente reconocible en ellas, lo mismo ha de valer para las obras de arte. Se da así por hecho que la intención *está e*n la obra artística, se encarna y pone de manifiesto en ella. Es, pues, públicamente reconocible. A partir de esa argumentación, el intencionalismo se reafirma en su principio básico: al ser la intención parte constitutiva y manifiesta de la obra, no se puede comprender la obra artística sin comprender la intención que la anima.

Pero a todo esto ¿qué significa exactamente que la intención *está* en la de la obra? Descartamos que suponga la identificación de ambos extremos, tal como defendía la tercera versión, representada por Knapp y Michaels. Entendemos lo que pretende excluir, la lectura del intencionalismo que rechaza: la que apunta a la existencia de un significado previo en la cabeza del artista, que éste transmitiría posteriormente a la obra de arte. En abierta oposición a ese modo de entender las cosas, el nuevo intencionalismo de Colin Lyas, por ejemplo, afirma que "cuando una obra tiene un significado determinado, ella no adquiere este significado de resultas de un *acto anterior* de querer o intentar dicho significado" (Lyas, 1992: 147).

Si la intención no está fuera de la obra, si no cabe situar el significado intencional en la cabeza del artista, si no es algo dado con anterioridad a la obra, que en algún momento pudiera transmitirse a ésta, ¿en qué queda el intencionalismo? Al parecer, lo único que queda es la idea genérica de que cuando atribuimos un significado determinado a cualquier conjunto definido de palabras -y a sea a una proferencia o una obra literaria-, lo hacemos porque en la proferencia o en la obra ha quedado manifiesta la intención del autor y nosotros reconocemos en ellas su intención de decir ciertas cosas. En esto se resume la tesis de que la intención *está* dentro de la obra. Como puede verse, el resultado final es bastante pobre. Estamos, de nuevo, ante la teoría de Grice, con una envoltura ligeramente distinta.

La asimilación de las obras de arte a las acciones humanas, a fin de manifestar que

también en aquéllas la intención es pública y reconocible, no ha servido para avanzar demasiado. Searle ha mostrado muy convincentemente que la intención es uno de los componentes intrínsecos de la acción. Ahora bien, ¿la intención es de igual forma un componente real, una parte constitutiva de la obra de arte? Pensamos que no. Cuando la intención se cumple, al acabar la realización de una obra artística, desaparece como tal, no pasa a ser un componente de la obra. Al acabarse el proceso creativo, se acaba la intención. En su lugar emerge la obra. Lo que el autor quería decir ya lo ha dicho. Si sigue hablando, es por voz interpuesta, sólo a través de la obra, de una obra que tiene autonomía significativa, o sea, que habla desde sí misma. El autor ha hecho que la obra hable por sí misma: eso es lo queda de su voz. En otras palabras, la intencionalidad creativa acaba al hacer la obra como es. Una vez hecha, la obra significa por sí misma, en función de sus propias determinaciones intrínsecas: sus elementos, su estructura, sus propiedades. Significa lo que viene determinado por la propia lógica de los signos que la componen, de acuerdo con las convenciones significativas vigentes. Una vez creada, la obra se separa de la intencionalidad creativa y la trasciende. Adquiere una razón de ser y un sentido diferentes a los del juego creativo de que surge.

La relación entre el autor y la obra puede muy bien corresponder a la relación entre la causa y el efecto definida por Hume. Es la relación propia de la causalidad eficiente. Una causalidad que concede todo el mérito al autor, pero no lo vincula con la ontología de la obra ni con su capacidad significativa. Suscribimos lo que dice Nelson Goodman (1995: 142): “Tanto las características y las funciones de los símbolos, como las traviesas de la vía férrea se pueden estudiar con bastante independencia de los actos, creencias o motivos de cualquier agente que pudiera haber dado lugar a las relaciones -referenciales o mecánicas- implicadas”.

Sería inapropiado decir que la intención forma parte, por ejemplo, de una silla, salvo que sea en sentido laxo o figurado, y no en el sentido preciso de que la intención es un componente real de la silla. Ni la naturaleza ni la función de la silla, una vez que ya existe, dependen de la intención. Lo que hace que podamos sentarnos en ella no es la intención de quien la hizo, sino su composición material. Igual vale para las obras de arte. En éstas, además del componente material, hay también una estructura significativa. Ella es la que determina su capacidad de transmitirnos algo. La estructura significativa está vinculada a lo material o físico de la obra, sensiblemente organizado. Es decir, está vinculada al otro componente real de la obra. No está vinculada a la intención, que no es uno de sus componentes reales. Es por eso que la intención y la obra pueden conocerse por separado, sin que el conocimiento de uno implique necesariamente el conocimiento del otro.

3.5. Síntomas de lo estético

Al hilo del contraste entre los actos de habla y los textos literarios, hemos excluido

de la literatura algunas características propias del habla (tales como la determinación contextual e intencional), a la vez que le atribuíamos otros rasgos distintivos (entre los que destacan la autorreflexividad, la pérdida de la referencia directa y la consiguiente instauración de un mundo propio, la autonomía significativa). Nos queda ahora una última y embarazosa pregunta: ¿el lenguaje literario -o artístico, en general- es un lenguaje estético? Más aún, ¿ha de tener *necesariamente* cualidades estéticas?

La continuidad de nuestra exposición nos lleva a formular inicialmente la cuestión en términos lingüísticos, pero tendrá que abrirse después al plano más abarcante de las relaciones entre el arte y lo estético. ¿El arte tiene de suyo una dimensión estética?, ¿puede el arte prescindir de lo estético, tal como parecen atestiguar ciertas derivaciones del arte contemporáneo? Por otro lado, nuestra definición simbólica del arte, propuesta en el capítulo anterior, establecía que la especificidad del símbolo artístico deriva tanto de su construcción sensible como de los procedimientos o modos de simbolización. Los procedimientos de simbolización van a ser abordados en los capítulos siguientes. Ahora bien, ¿los rasgos específicos vinculados a la construcción sensible del símbolo no serán precisamente rasgos estéticos?

De todas las perspectivas teóricas con las que se ha abordado últimamente este tema, una merece especial atención, aunque sólo sea por la amplitud del eco despertado. Es la de Nelson Goodman, a propósito de lo que llama "síntomas de lo estético". Se trata de síntomas que permiten identificar los símbolos estéticos y diferenciarlos de otros símbolos. Aunque hay que insistir especialmente en que sólo son eso, síntomas, indicios de que estamos ante un objeto estético. Les ocurre igual que a los síntomas de una enfermedad: puede darse la enfermedad sin que aparezcan los síntomas, y los síntomas sin la enfermedad. Goodman ha dejado muy claro que no equivalen a condiciones necesarías y suficientes. Un síntoma no es condición de posibilidad de la existencia de algo, sino que nos pone en la pista de su posible existencia. Más aún, su valor mostrativo se ha ido recortando poco a poco. En *Los lenguajes del arte* (1976: 255) se apuntaba que ninguno de los síntomas *por separado* era necesario ni suficiente para la identificación de lo estético, aunque sí resultaban *"conjuntamente* suficientes y *disyuntivamente* necesarios". Esto último ni siquiera lo mantiene Goodman en un texto posterior (1995: 207), limitándose a poner en duda que pueda existir algo estético que carezca de todos los síntomas.

A estas cautelas se le añade otra: la aparición de más o menos síntomas no quiere decir que el símbolo sea estético en mayor o menor grado. Mientras que en las artes plásticas podrían ocasionalmente manifestarse los cinco síntomas, alguno de ellos está excluido por principio de la literatura y de la música. Pero la literatura o la música no son menos estéticas por carecer, como es el caso, de la densidad sintáctica. Pueden incluso ser más estéticas, o bien porque integren otros elementos no contemplados por los cinco síntomas (por ejemplo, el ritmo y la armonía musicales), o bien porque en la literatura y la música se den con mayor intensidad los motivos a que aluden los restantes síntomas. Por otro lado, "estos síntomas son síntomas de la función estética, no del mérito estético; son los síntomas del arte, no los del buen arte frente a los del mal arte" (id.: 207).

Respecto a los criterios de mérito, como se sabe, la postura de Goodman está muy definida: el criterio de excelencia artística es la innovación cognitiva que la obra entraña.

Con tales reservas sobre los síntomas de lo estético, Goodman quiere evitar que lleguen a tomarse como elementos de una definición esencialista del arte. Piensa que un símbolo puede cumplir una función estética -funcionar estéticamente para alguien, en un momento dado- sin ser constitutivamente un símbolo estético. De igual modo que, para él, la pregunta pertinente no es la de: "¿qué es el arte?", sino la de: "¿cuándo hay arte?" Por todo ello, Goodman no llegaría a decir que ciertos síntomas corresponden a rasgos específicos del lenguaje artístico, tal como se ha planteado. Dejando aparte estos matices, se reseñan cada uno de los síntomas.

El primero es la *densidad sintáctica.* Si lo hemos entendido bien, supone la elaboración teórica de una observación sencilla, la de que en el lenguaje de las artes plásticas no hay un vocabulario de unidades elementales, perfectamente delimitadas, ni unas reglas sintácticas precisas para la composición de dichas unidades. En la pintura, por ejemplo, los colores, que serían lo más parecido a las unidades básicas del lenguaje pictórico, no llegan a tener la delimitación y estabilidad combinatoria que tienen las letras en el lenguaje común. Aunque se cuente con unos colores elementales, la suma de colores posibles es ilimitada. Las distintas concreciones plásticas de un color no son intercambiables (todos los verdes no son el mismo verde); no son permutables unas por otras sin que eso afecte al resultado final del cuadro, tanto en el orden de lo visible como en el de la significación. Además, la combinatoria de los colores ha alcanzado -más aún, después de Matisse- una libertad que desafía cualquier regla predeterminada.

Esa es nuestra versión intuitiva del primer síntoma. Pero vayamos a lo que expresamente dice Goodman. Para empezar, la densidad es lo contrario de la articulación. Los lenguajes sintácticamente articulados, entre los que destaca el lenguaje ordinario, son los que cumplen las siguientes condiciones. Tomemos una unidad elemental —un "carácter", en terminología goodmaniana—, que en el plano sintáctico podría ser, por ejemplo, una letra del alfabeto. Esa letra puede adoptar, en el lenguaje escrito, distintas plasmaciones gráficas, puede escribirse de diferentes formas; al igual que admite distintas concreciones acústicas en el lenguaje hablado. Pues bien, lo propio de los lenguajes articulados es que en ellos todas las plasmaciones o concreciones de un carácter (la letra, en nuestro ejemplo) son equivalentes, es decir, pueden intercambiarse entre ellas sin que eso suponga efecto sintáctico alguno. Asimismo, se puede en principio saber si una plasmación pertenece o no a un carácter e, igualmente, si pertenece disyuntivamente a un carácter o a otro.

Como decíamos, no ocurre lo mismo dentro del lenguaje pictórico en lo concerniente a los colores y sus distintas plasmaciones. En ese lenguaje no son intercambiables las distintas plasmaciones del rojo. En muchos casos no se podrá decidir si tal o cual color peculiar pertenece o no a la gama de los rojos, ni si pertenece disyuntivamente a esa o a otra gama. En definitiva, no establece una clara diferenciación ni discontinuidad entre sus elementos. Y de ahí que entre dos variantes concretas del mismo color casi siempre sea posible una tercera. En esto se resume la densidad

sintáctica. Escapan a ella el lenguaje común, la notación telegráfica, la notación musical básica, etc.

Otro síntoma es la *densidad semántica.* Dentro del lenguaje común, la palabra es la unidad elemental en el plano semántico. Al respecto, la articulación semántica exige que a una palabra (tal que la palabra "árbol") le corresponda una sola clase de objetos (la clase de todos los árboles) y, por tanto, exige que esa palabra denote disyuntivamente a una clase de objetos o a otra clase. Cuando no se cumple dicha condición aparecen la ambigüedad (una palabra denota varias clases de objetos) y la redundancia (una única clase de objetos es denotada por varias palabras). Al mismo tiempo, el lenguaje articulado hace posible determinar si un objeto pertenece o no a la clase de objetos denotada por una palabra. Es por todo ello lo opuesto al lenguaje semánticamente denso, impreciso en los límites de la denotación, que no puede desprenderse de la ambigüedad y la redundancia.

El único problema de este síntoma, a nuestro parecer, es que resulta bastante inespecífico: tiene poco valor sintomático de lo estético. No permite distinguir el leguaje estético del lenguaje común -ni de todos los discursos que se sirven de él-, pues también éste es un lenguaje denso, denotativamente impreciso, ambiguo y redundante. No sirve, por conectar con nuestra argumentación anterior, para diferenciar la literatura del habla. Aunque sirva, al menos, para excluir que la ambigüedad esté entre los rasgos distintivos del lenguaje literario, tal como a veces se propugna.

El tercer síntoma es la *repleción* [*repleteness*, término que también se ha traducido al castellano como "plenitud" y "saturación"] *relativa.* Goodman la ilustra con el famoso ejemplo de la comparación entre un electrocardiograma y un dibujo del monte Fujiyama, de Hokusai. "Los únicos rasgos relevantes del diagrama son la ordenada y la abcisa de cada uno de los puntos por los que pasa el centro de la línea. El grosor de la línea, su color e intensidad, el tamaño absoluto del diagrama, etc., no tienen ninguna importancia". En cambio, en el dibujo de Hokusai todos los detalles plásticos son relevantes: "Cualquier engrosamiento o adelgazamiento de la línea, su color, su contraste con el fondo, su tamaño, incluso las cualidades del papel, nada de eso queda fuera, nada puede ignorarse" (Goodman, 1976: 232-233).

La repleción significa en principio que el símbolo estético está repleto, saturado de detalles relevantes. Parece, pues, que lo distintivo de lo estético, el indicio de que se está ante un cuadro y no ante un diagrama, es la gran acumulación de detalles reveladores. Ahora bien, en la medida en que la repleción se reduzca a esto, tal vez sea apropiada la objeción de que un diagrama siempre podría adquirir mayor complejidad informativa, de suerte que también en él llegasen a ser significativos detalles tales como el grosor de las líneas, los matices de color, etc. De ese modo el diagrama acabaría equiparándose al cuadro. Al mismo tiempo, algunos pormenores de un cuadro pueden no ser pertinentes: "Por ejemplo, el *peso* de un cuadro no se considera significativo, por lo menos en general" (Genette, 2000: 45). Todo esto probaría que la repleción no es siempre un síntoma distintivo de lo estético.

Para hacer frente a esa objeción, cabe entender que la repleción de un símbolo no

depende tan sólo de que acumule un sinfín de detalles, todos relevantes, sino también de que no se pueda suprimir ni cambiar ninguno de sus detalles sin que afecte a su identidad, sin que se altere su presencia sensible y significación global. Aunque hay que precisar que a este respecto, y si se trata de un cuadro, sólo cuentan los detalles *plásticos*, los que influyen en su visualidad, no circunstancias como su peso material o su valor de mercado. Así, un cuadro en el que están más o menos acentuadas las líneas de contorno, cuyos trazos son más firmes o más vacilantes, en el que se atenúan o se avivan los colores, es ya un cuadro distinto. En la repleción no importa tanto la acumulación de detalles plásticos como el efecto determinante de tales detalles sobre la totalidad del cuadro. En otras palabras, el símbolo estético está enteramente condicionado por su composición sensible.

Interpretada de este modo, repleción quiere decir que en un símbolo estético el componente sensible no es nunca intercambiable por otro. Quiere decir también que en lo sensible se decide el resultado final del símbolo, su alcance significativo incluido. La dimensión sensible no agota el contenido de un símbolo estético, pero todo aquello que el símbolo integra obedece en conjunto a lo sensible (como la totalidad del cuadro depende de sus rasgos plásticos). No tiene, pues, otra entidad, ninguna otra significación, que la que arraiga en lo sensible.

Reconocemos que al leer así la repleción vamos más allá de lo que explícitamente dice Goodman. La conectamos por esta vía con lo expuesto en el apartado final del capítulo segundo, a propósito de la contraposición del símbolo y la alegoría. Y muy particularmente con las indicaciones sobre la densidad o espesor sensible de los símbolos artísticos, que les hace demandar una atención intransitiva, retenida en lo sensible.

La *ejemplificación* es el cuarto síntoma de lo estético. Un síntoma al que Goodman da mucha importancia, aunque no deja de conllevar una cierta ambigüedad: la ejemplificación es, por un lado, uno de los modos o procedimientos de simbolización artística, junto con la expresión y la representación, y, por otro lado, un síntoma de lo estético. ¿Por qué la expresión y la representación no son también síntomas estéticos?, ¿qué añade la ejemplificación en su cualidad de síntoma a lo que es de por sí en tanto modo de simbolización?

Un objeto ejemplifica cuando posee ciertas cualidades y, a la vez, hace referencia a ellas. Tal objeto es un símbolo porque simboliza, es decir, apunta a algo y llama la atención sobre ello. Es propio de la ejemplificación el simbolizar preferentemente cualidades, también entidades abstractas o estados genéricos, movimientos: pesadez, ligereza, colores, formas, texturas, dinamismo, reposo, etc. No se pueden ejemplificar, en cambio, individuos realmente existentes (éstos habrían de ser objetos de la representación). Con todo, lo más específico es el hecho de que el objeto ejemplificador -al que se dará el nombre de "muestra - posee las mismas cualidades que simboliza. Así, el muestrario de un sastre, ejemplo canónico de Goodman. La muestra de tela ejemplifica algunas cualidades como color, composición, calidez, caída del tejido, tacto: son algunas de las cualidades, no todas, que podrá tener el traje. Las ejemplifica porque la propia muestra posee esas mismas cualidades. Pero otro trozo de tela podría poseerlas

y no ejemplificar o simbolizar nada con ellas. Tal sería el caso de una tela arrojada al basurero. O la propia muestra cuando deja de cumplir su función, cuando ya no muestra nada, al haber dejado el sastre de servirse de ella. De ahí que para ejemplificar sea necesario también el cumplir de hecho una función referencial, el que una cosa esté por otra y llame la atención sobre la misma.

Ahora bien, esta breve descripción de sus dispositivos fundamentales hace aparecer la ejemplificación como un modo de simbolizar, antes que como un síntoma: alude a un procedimiento particular, que tanto puede darse en la simbolización como no darse, sin que esté claro por qué habría de servir como un síntoma general de lo estético. Goodman (1976: 254) señala que este síntoma "es el rasgo que distingue a los sistemas ejemplificacionales de los denotacionales y que se combina con la densidad para distinguir al mostrar del decir. Algunas experiencias se relacionan tanto, por lo menos, con las propiedades ejemplificadas o expresadas -es decir, propiedades poseídas y puestas de relieve- como con las cosas que denota el símbolo". Aunque sin comentar el sentido exacto de todos los términos que aparecen en la cita, baste con tener presente que los *sistemas denotacionales* son los que se ponen en juego con la *representación.* Al representar se denota; y eso, para Goodman, equivale a describir individuos realmente existentes. En cambio, los *sistemas ejemplificado-nales* se dan en la *expresión* y la *ejemplificación*: se refieren a cualidades generales que el propio símbolo posee y, además, las pone de relieve.

Pero seguimos con el mismo problema. Los dos sistemas mencionados tienen cabida en el arte. La simbolización estética puede servirse de los dos o bien sólo de uno de ellos: hay símbolos exclusivamente ejemplificacionales y otros exclusivamente denotacionales. Entonces, ¿por qué la ejemplificación es un síntoma estético y no lo es la representación? La respuesta acaso se encuentre en la distinción mencionada entre el *mostrar* y el *decir.* De acuerdo con esto, la ejemplificación tiene la condición añadida de síntoma estético porque es ostensiva: muestra, pone ante los ojos aquello que pretende comunicar. De igual modo que el sastre exhibe la muestra para que se conozcan las cualidades del traje que va a confeccionar. Así, esas cualidades se nos hacen presentes sin necesidad de recurrir a rodeos lingüísticos.

Esto no significa que la ejemplificación sea más inmediata que otras formas de simbolización, que el mostrar conlleve una inmediatez de la que carece el decir. Cuando la muestra es una muestra estética, requiere a veces una complejidad constructiva igual o mayor que los discursos muy elaborados. Captar el significado de una muestra estética puede resultar harto difícil. El que la ejemplificación sea ostensiva significa, antes bien, que se ofrece a la visión -al oído, en el caso de la música, a los sentidos en general-, y sólo transmite el significado que impregna la visión, que forma cuerpo con lo visible. Lo que no obsta para que en ocasiones cueste esfuerzo descifrar dicho significado.

Por otro lado, el ejemplificar, el mostrar aquello a lo que se hace referencia, sólo es posible si la muestra incorpora de algún modo lo referido. Goodman da cumplimiento a tal requisito al plantear que la muestra se refiere a cualidades generales que ella misma posee y pone de relieve. Nos recuerda en este punto lo que dice Gadamer (1977: 182-

193) a propósito también del símbolo (y la imagen pictórica): el símbolo incorpora internamente lo simbolizado. En otras palabras, lo simbolizado está presente en el símbolo, lo anima desde dentro, en él se expone y manifiesta. Por lo demás, decimos que nos recuerda lo de Gadamer, aunque es obvio que éste da otras connotaciones al tema.

La ejemplificación hace presente aquello que refiere o simboliza, lo exhibe, le da concreción plástica. Creemos que esto es lo que le otorga valor de síntoma de lo estético, más allá de ser un procedimiento de simbolización. La ejemplificación (como procedimiento) consigue la más apropiada encarnación y exposición sensible del contenido simbólico; y por ser esto una exigencia constitutiva de todo lo estético, la ejemplificación se convierte en síntoma general de esteticidad. El valor sintomático sobreañadido apunta, pues, a la inmanencia y revelación sensible del contenido simbólico. De ahí se sigue también la necesidad de concentrar la atención en la trama sensible del símbolo.

No nos detendremos en el quinto síntoma, la *referencia múltiple y compleja*, comentada anteriormente en el contexto de la pérdida de la referencia directa que es propia del lenguaje estético. Ya apuntábamos entonces que el arte "establece referencias diversas, aunadas como eslabones de una cadena, que se implican mutuamente, se sustentan, solapan y complementan unas a otras".

Como ha podido verse, los síntomas primero y tercero son de orden puramente sintáctico. El cuarto y el quinto vinculan internamente lo sintáctico y lo semántico. En conjunto, juzgamos que suponen una versión compleja y refinada de la idea de autorreflexividad y todo lo que ella comporta para la diferenciación de lo estético. Así parecen confirmarlo las siguientes palabras de Goodman (1995: 210), en las que se resume la inspiración fundamental que anima estos síntomas:

> Estos cinco rasgos en su totalidad aspiran a reducir la transparencia, aspiran a que nos concentremos sobre el símbolo para determinar qué es y a qué se refiere. Donde tiene lugar la ejemplificación, tenemos que inhibir nuestro hábito de pasar inmediatamente del símbolo a lo que es denotado. La repleción exige prestar atención comparativamente a muchos rasgos del símbolo. Los sistemas densos, donde cada diferencia en un rasgo establece una diferencia, exigen una investigación interminable con el fin de descubrir cuál es el símbolo que tenemos y qué simboliza.

3 .6. Cualidades estéticas

Hasta aquí nos hemos movido en un plano expositivo, comentando los síntomas estéticos de Goodman y procurando ponerlos en línea con nuestra argumentación anterior acerca del lenguaje artístico, así como con la definición simbólica del arte que en su momento se defendió. Nos toca ahora interrogarnos sobre el cumplimiento efectivo de

las condiciones estéticas en el arte contemporáneo. En particular, hay que afrontar el dictamen, tantas veces repetido, de que la evolución del arte a partir de las vanguardias históricas de comienzos del siglo XX (o incluso desde comienzos de la modernidad artística, con Baudelaire) puede leerse como una progresiva liberación de lo estético.

Ahora bien, la cuestión está últimamente obscurecida por la excesiva vaguedad con que se usan los términos. Lo estético se confunde en ocasiones con la belleza externa, el barniz atractivo, lo decorativo u ornamental, lo "bonito" que halaga a los sentidos, lo que superficialmente deleita. Desde este punto de vista, es bastante obvio que el arte contemporáneo se ha liberado a la vez de la belleza y de lo estético. Pero es igualmente obvio que la noción de lo estético queda en tal sentido notablemente desvirtuada.

Como se sabe, *aisthesis* es en su origen griego sensación, percepción sensible. Con ese significado da nombre en el siglo XVIII a un nuevo saber, la Estética, disciplina teórica, autónoma y crítica, cuyo objeto de estudio es el conocimiento sensible. Según conviene a toda disciplina nueva, la estética se encargará de mostrar la legitimidad de ese conocimiento, sus condiciones de posibilidad, lo que lo distingue de otras modalidades de conocimiento. La estética versa, pues, sobre esa forma especial en la que la conciencia se representa algunas cosas a través del sentimiento, sobre el modo peculiar en que la conciencia sensible toma esas cosas como objetos, las integra en su mundo. Trata, complementariamente, de la presencia sensible bajo la que ciertas cosas se dan a conocer y se ofrecen a la conciencia. En pocas palabras, la estética intenta teorizar un tipo especial de conocimiento, el "conocimiento sensible" de Baumgarten, la percepción desinteresada de Kant.

Así pues, lo estético gira esencialmente en torno a lo sensible. Pero desde su período fundacional, la nueva disciplina vincula el objeto y la percepción sensibles con la belleza y el placer, por un lado, y con el arte, por otro. La belleza es el esplendor de lo sensible (antes de ser, desde otro punto de vista, esplendor de la verdad). Los objetos que se presentan a la conciencia a través del sentimiento, son los objetos bellos. Objetos que se ofrecen a la contemplación y son evaluados por el sentimiento. Así, al percibir y juzgar esos objetos lo que se tiene en cuenta fundamentalmente es el estado subjetivo de placer. Eso sí, un placer que la estética se empeña ante todo en diferenciar del placer meramente sensorial. El placer estético está mediado por las ideas; se da en vinculación con el conocimiento.

Aunque el campo estético se extiende más allá del artístico, no hay duda de que la teoría estética cree en la mutua permeabilidad de ambos dominios. Lo que hoy llamamos "arte" adquiere su independencia, su justificación y razón de ser específicas, cuando en la modernidad se diferencia de otras técnicas o habilidades constructivas; y se diferencia justamente por el atributo de la belleza. La estética será finalmente la teoría de las "bellas artes". Pero para mostrar que las bellas artes se inscriben en un ámbito diferenciado de la actividad humana, habrá que presentarlas como objeto de un conocimiento específico, el conocimiento sensible, que rehuye tanto la pasividad de la mera sensación como la abstracción del conocimiento intelectivo. Así, para devenir finalmente teoría de las bellas artes, la estética tendrá antes que ser teoría de la sensibilidad, teoría del conocimiento

sensible.

Todo gira, decíamos, en torno a lo sensible. Hacia ahí apuntan las diversas connotaciones que en aquel momento se atribuyen a lo estético. El nacimiento de la estética como disciplina autónoma está propiciado históricamente por la autonomía que entonces alcanzan el mundo sensible y la subjetividad humana. Dejando para después este último extremo, conviene tener presente lo que supone la autonomía del mundo sensible, desgajado de la divinidad y por entero al alcance del hombre. Como dice Luc Ferry (1990: 34-35), "se comprenderá entonces en qué medida el proyecto de consagrar al estudio de la sensibilidad una ciencia autónoma, la estética, representa una ruptura decisiva respecto al punto de vista clásico, no sólo de la teología, sino de toda la filosofía de inspiración platónica. Hay que advertirlo en su justo alcance: el objeto de la estética, el mundo sensible, *sólo tiene existencia para el hombre*; es, en riguroso sentido, lo propio del hombre". La pérdida de la trascendencia hace que lo sensible se presente como un campo repleto de nuevas posibilidades que se ofrecen al hombre y en las que el hombre se reconoce.

En resumen: frente a la superioridad que anteriormente se atribuía al mundo inteligible, la estética se inicia con la reivindicación del mundo sensible. Le atribuye una perfección inmanente, perfección de lo fenoménico y apariencial, que evita entender lo sensible como mero vehículo o escalón de ascenso hacia lo suprasensible. Al tiempo, la belleza representa la excelencia de lo sensible, su máximo esplendor. El arte mismo es contemplado por la teoría estética a través del prisma de la belleza. Estas coordenadas se mantuvieron vigentes durante largos años. Pero parece que el arte contemporáneo no ha hecho sino poner todo eso en cuestión. ¿Realmente es así?

No hay duda de que el arte en algunas de sus tendencias más significativas emprendió hace tiempo un camino marcado por el abandono de lo estético. Abandono de lo estético en un doble aspecto, que afecta a dos de sus connotaciones fundamentales: alejamiento decidido de la belleza o, al menos, de una cierta belleza, y disminución o total anulación de la materialidad sensible. Los designios de cierto arte parten del compromiso de *liberar al arte de lo estético*. Las causas que llevaron a sentir esa necesidad fueron múltiples y se han dado muy diversas lecturas de la misma. Aunque, en líneas generales, la mayoría de ellas apuntan a un rechazo activo del esteticismo que se había apoderado de determinadas prácticas artísticas.

El esteticismo se entiende aquí como propio de lo que Gadamer llama la "conciencia estética", cuyo nacimiento y desarrollo expuso magistralmente en *Verdad y Método*. El esteticismo, al aislar la obra de arte del mundo histórico en que se produce, la pone a total disposición de una conciencia solipsista en la que sólo cuenta la vivencia subjetiva. Esta perspectiva, "el arte por el arte", conduce finalmente y encuentra su coronación en el formalismo. Se degrada cuando aboca a una idea de belleza como ornamento y reduce la experiencia del arte a fruición estética.

Pues bien, el abandono de lo estético se entiende antes que nada como abandono del esteticismo. Aunque sus implicaciones no siempre son objeto de una lectura coincidente. Para Jean-Marie Schaeffer (1996), por ejemplo, la oposición a lo estético va de la mano

con el rechazo a la estética kantiana, y responde a algunos de los motivos de la "teoría especulativa del arte", teoría (comentada en su momento) que influye de distintos modos en gran parte del arte moderno y de las vanguardias históricas. Ahora bien, nos parece excesivo ligar el movimiento anti-estético de algunas vanguardias con el mesianismo utópico que se confía al arte y con la tendencia sacralizadora que le atribuye un conocimiento extático, desvelador de verdades últimas e inaccesibles a otras formas de conocimiento, etc., características todas ellas de la teoría especulativa. En cambio, parece cierto que conlleva una impugnación de la idea kantiana de belleza como "lo que agrada desinteresadamente", esa idea que tanto exasperaba a Nietzsche, y que con tanta frecuencia se malinterpreta (empezando por el propio Nietzsche).

En una línea semejante, Giorgio Agamben asocia el abandono de lo estético con la crítica de la belleza formal kantiana y con la conciencia creciente entre los artistas de que el arte, como ya vio Platón, no es algo agradable y desinteresado, sino fundamentalmente peligroso. "Así, el embarque hacia Citera del arte moderno no debía conducir al artista a la felicidad prometida, sino a medirse con lo Más Inquietante, con el terror divino que había empujado a Platón a expulsar a los poetas de su ciudad" (Agamben, 1998: 18). En contra del esteticismo neutro y complaciente, al arte se le exige asomarse a los abismos de la existencia.

Pero el alejamiento de la belleza está envuelto en otro factor más amplio, la depreciación de la dimensión sensible de la obra artística. A su vez, el debilitamiento de lo sensible se entrelaza con distintos motivos, entre los que cabe citar la crisis del realismo perceptivo, a finales del siglo XIX, y el primado de la reflexión, que ya Hegel discernía en el arte de su época, y que desde entonces no hizo sino cobrar mayor protagonismo. El primado de la reflexión no es sino el corolario final de la pérdida de aquella perfecta armonía entre la idea y la presencia sensible, en que se cifraba la excelencia del arte clásico. "La eminencia y excelencia del arte en cuanto a conformidad de la realidad con su concepto dependerán del grado de intimidad y unicidad con que idea y figura aparezcan fusionadas" (Hegel, 1989: 55). Según Hegel, la consonancia interna, el equilibrio armónico entre lo ideal y lo sensible, alcanzaron su máxima expresión en el arte clásico. Después, se rompe para siempre el equilibrio entre lo interno y lo externo, lo ideal y lo sensible.

A lo largo del siglo XIX, la preeminencia creciente de la interioridad y de la idea tiene como contrapartida el progresivo debilitamiento de lo sensible. Como episodio último, la autorreflexión se adueña por entero del arte. Pero cuando la autorreflexión teórica es lo que subyace y da significado a las obras artísticas, cuando lo que se plasma en las obras son las teorías estéticas, se está preparando la muerte del arte -hablando siempre en sentido hegeliano.

Tras las huellas de Hegel, distintos autores, desde perspectivas no siempre coincidentes, han insistido en que la reflexión del arte sobre sus propios contenidos simbólicos y procedimientos formales constituye una de las particularidades decisivas del arte contemporáneo. Toma definitivamente cuerpo a partir de las vanguardias de comienzos del siglo XX. Los procesos mismos del arte, dice Clement Greenberg (1979:

15,16), “se convierten en el tema del arte y la literatura. Hoy no existe otro medio posible para crear arte y literatura de orden superior”. La vanguardia se ha especializado en sí misma: esto ha hecho que “sus mejores artistas sean artistas de artistas, sus mejores poetas, poetas de poetas”.

Desde siempre, la pintura ha tomado motivos formales y simbólicos de obras precedentes. Pero en la modernidad artística se da un salto cualitativo: hay bastantes cuadros que sólo versan sobre otros cuadros. Así, algunos de Picasso, de Bacon, de tantos otros. Podemos verlo como el gesto deliberado en el que cristaliza y se hace ostensiva una actitud más genérica, la de convertir el cuadro en reflexión sobre los procedimientos pictóricos. No se trata de una reflexión previa a la construcción del cuadro, para hacerse cargo de cómo hay que pintar, de las técnicas y modalidades de la pintura. Antes bien, el análisis de la pintura se convierte en el tema del cuadro. Los objetos pintados son sólo la ocasión para poner a prueba ese análisis. Es pintura de la pintura.

El primado de la reflexión alcanza su manifestación extrema con la conversión del arte en Filosofía del arte. Arthur Danto ha llevado esta idea a sus últimas consecuencias, encontrando también ahí el cumplimiento del diagnóstico hegeliano sobre el fin del arte. Para Hegel, el autodesarrollo del espíritu absoluto exigía la subsunción última del arte en filosofía. La mejor prueba de que eso se ha cumplido es la conversión del arte mismo en concepto del arte, en Estética o Filosofía del arte. “El arte [en la actualidad] ejemplifica virtualmente la enseñanza de Hegel sobre la historia, según la cual el espíritu está destinado a devenir consciente de sí mismo. El arte ha representado de nuevo el proceso especulativo de la historia al convertirse en conciencia de sí mismo: la autoconciencia del arte *es* arte bajo forma reflexiva, de modo comparable a como la filosofía es ella misma conciencia de la filosofía. Y la cuestión que así sigue en pie es la de qué distingue de hecho al arte de su propia filosofía” (Danto, 1981: 56).

Dejando abierta esa última cuestión, volvemos al momento en que Hegel denuncia la ruptura del equilibrio entre lo ideal y lo sensible. Es, en efecto, el arte romántico el que introduce con sus últimas manifestaciones una tensión insuperable entre la idea y lo sensible, condenándolos a un desarrollo antagónico, proyectándolos en direcciones opuestas. A partir de entonces, resulta enormemente conflictivo el proyecto de aunarlos en una obra artística. La forma sensible tiende a desprenderse de su cometido de dar expresión plástica a la idea, no se resigna a ser vehículo conformador de la idea. Esta última vuela por encima de la forma, como si no pudiera acoplarse a ella.

Al margen de que se haya cumplido o no la muerte del arte en todas sus acepciones, el diagnóstico hegeliano parece acertado al menos en un punto: la evolución posterior del arte no ha hecho sino confirmar la difícil connivencia de la idea y la forma sensible. El arte del siglo XX ha acentuado al máximo el conflicto entre ambas. En concreto, la producción de Marcel Duchamp supone el primer y más decisivo envite contra el privilegio acordado a lo sensible en el terreno del arte. Lo lleva a cabo en diversos frentes, lo expone en sus apuntes teóricos, en sus obras de creación, en los *ready-made*.

Detengámonos, por ejemplo, en el *Gran Vidrio*, una *obra* que, como dice Octavio

Paz (1978), es la negación misma de la moderna noción de obra. Quien sin información previa dirija la mirada a ella, probablemente tendrá una primera reacción de perplejidad. No entenderá nada. A medida que vaya conociendo las notas dejadas por el propio Duchamp, o lo que se ha escrito sobre ella, retornando siempre a su contemplación, irá penetrando en su huidizo y recóndito significado. Llegará a aventurar una interpretación. Es muy verosímil que esa interpretación no coincida con las propuestas por Paz, Trías (1985) y tantos otros. Tal vez se diga que nada hay de extraño en ello. Es notorio que cualquier obra de arte está abierta a interpretaciones múltiples y divergentes: no sólo las tolera, sino que la obra misma las propicia.

Pero la perplejidad inicial ante Duchamp responde a incitaciones originales. Hay en él un propósito definido de buscar la significación adentrándose en la vertiente dejada en sombra por los significados establecidos. Sus caminos transitan por el vacío que supone la ausencia de significados evidentes. De ahí el carácter hermético de sus obras, puesto ejemplarmente de relieve por Octavio Paz (1978: 108): "El *Gran Vidrio* es una obra secreta. La composición es la proyección de un objeto que no podemos ver con los sentidos; lo que vemos -esquemas, mecanismos, diagramas- es sólo una de sus manifestaciones en el modo mecánico-irónico. El cuadro es un enigma y, como todos los enigmas, no es algo que se contempla sino que se descifra. El aspecto visual sólo es un punto de partida".

Justamente esto último es lo que importa destacar: "El aspecto visual sólo es un punto de partida". En tanto punto de partida -no de llegada—, lo visual de la obra acaba remitiendo a un orden de conceptos que no se deja ver o percibir, pues no tiene ya anclaje en lo sensible. Es importante destacarlo porque ahí se evidencia el contraste con el ideal artístico enunciado por Hegel, que cifra la excelencia del arte en el perfecto equilibrio de lo sensible y la idea. Esa armonía se deshace definitivamente; es objeto de una explícita renuncia. Bien es cierto que Duchamp pone en primer plano de su apuesta la oposición a una forma sensible que se ha trivializado por obra del formalismo y el esteticismo, una forma degradada a apariencia superficial, mera exterioridad vacía desgajada de contenidos simbólicos, una forma que por quererse autosignificante acaba por no significar nada. Pero el efecto de Duchamp va más lejos. Como él mismo manifiesta, tiende a disociar lo sensible y lo conceptual.

Lo decisivo es que ese orden conceptual no visible sólo se muestra en el plano sensible por vía negativa, en forma de las trazas que quedan al consumarse la disociación de ambos planos. Trazas, indicios o pistas desde las que puede iniciarse la operación de descifrar el significado que se oculta a lo sensible y lo rehuye. El plano sensible, decíamos, constituye un punto de partida: nada que ver con la manifestación sensible de la idea, pretendida por Hegel.

Duchamp aparece así como el abanderado de una tendencia que atraviesa el arte del siglo XX. Los motivos serán otros, los resultados distintos, con frecuencia menos sugerentes, desprovistos de esa capacidad de "provocar el pensamiento" que Kant atribuía a las ideas estéticas, pero en todo caso la disociación de lo sensible y lo conceptual introducida por Duchamp ha encontrado amplio eco en el arte posterior. No

decimos que se extienda a todas las manifestaciones artísticas, pero sí a muchas de ellas.

Está recogida, por aludir a un ejemplo representativo, en el llamado "arte conceptual" de los años sesenta y setenta. Un arte que intensifica los elementos conceptuales, a expensas de la dimensión sensible. Esta última queda reducida a una mínima expresión, pues le basta con ser índice de las ideas que se pretenden transmitir. El objeto artístico se desmaterializa, pierde consistencia plástica. Es sólo un vehículo ingrávido, tan descarnado como sea posible, que únicamente vale por los conceptos que pretendidamente anidan en él y por las reacciones que provoca.

Pero, a nuestro parecer, al margen de las incitantes propuestas de Duchamp y de los logros particulares del conceptualismo artístico, la devaluación de lo sensible no deja de resultar problemática. Frente a ella, conviene reivindicar que la compenetración de lo sensible y lo conceptual no es una opción entre otras, sino algo consustancial al arte: lo que lo hace valioso y atrayente, lo que le otorga especificidad cognitiva. En el arte sólo cuentan las ideas que han adquirido encarnadura sensible. Las ideas que no se hacen inmanentes a lo sensible y ahí se revelan son, advierte Marcel Proust, como el indicativo del precio que no se ha borrado en un regalo. Si no hay consonancia interna entre el concepto y lo sensible, las atribuciones de significado acaban resultando arbitrarias o gratuitas.

Por lo demás, Duchamp es un exponente cualificado, especialmente revelador de la tensión entre lo ideal y lo sensible que atraviesa la modernidad artística. Pocos como él han sabido entender los signos del tiempo y pronunciarse frente a ellos. Cuando se remedan sus gestos no siempre se entiende el alcance de su postura. Está también en el origen de otra vía por la que las "obras de arte" (entre comillas, en este caso) pierden su especificidad sensible. Se trata de los *ready-made*. Cabría recordar el sentido que originariamente tuvieron en Duchamp, su intento de llamar la atención sobre las supercherías que rodean al arte, la falsa sacralización de las obras artísticas que las encierra en el museo, reservándolas, como apunta Hegel, para "los domingos de la vida". Duchamp hizo ver con los *ready-made* que los objetos alteran su función simbólica al descontextualizarlos, afectando así a la percepción estética que tenemos de ellos. Puso de relieve que en la experiencia estética cuenta tanto el objeto como la actitud que aportamos. Y, finalmente, derramó sobre el arte unas gotas de humor mordaz.

Desde entonces han proliferado los *ready-made* y objetos más o menos similares que se pretenden obras artísticas. Lo que fueron provocaciones contra el mundo del arte, escenificado en el museo, se han convertido en veneradas piezas de museos y galerías de arte. No vale la pena insistir en la inquietante paradoja que conlleva. Lo que importa destacar es algo asociado con la difusión ritualizada de los *ready-made*, pero de mayor amplitud: la tendencia contemporánea a producir objetos artísticos que en nada se diferencian *aparentemente* de otros objetos no artísticos que les son correlativos. Nos encontramos, se diría, con que algo se presenta como obra de arte sin que pueda diferenciarse por su aspecto sensible de otra cosa que pasa por no ser arte. La misma piedra con que podríamos tropezamos en un camino la vemos entronizada en una galería de arte. O el mismo ladrillo, o prenda de vestir, o utensilio de limpieza, o parachoques de

un automóvil.

Arthur Danto ha prestado especial atención a este fenómeno. Ha dedicado múltiples y sugestivos análisis a la proliferación en nuestro siglo de supuestas obras de arte que a simple vista son indistinguibles de objetos correlativos. Hasta el punto de convertir ese hecho en una de las cuestiones centrales que orientan su reflexión estética. Ha multiplicado los ejemplos: desde el *Quijote* de Pierre Ménard, aducido por Borges, que reproduce palabra a palabra la obra de Cervantes, hasta la serie de corbatas que elaboraron Jim Dine, Claes Oldenburg o John Duff, y que podrían confundirse con las de uso corriente.

Aunque el ejemplo más famoso de indiscernibles perceptivos es el que se ofrece al inicio de *The Transfiguration of the Commonplace*. Se trata de varios cuadrados pintados de rojo, en los que el ojo no capta diferencia alguna, y, sin embargo, cada uno de ellos es una pintura distinta, una obra de arte distinta, puesto que versan sobre cosas diversas, tienen diferentes significados. Un primer cuadrado rojo, tal como lo comenta Sóren Kierkegaard, representa los tumultos espirituales vividos por el propio Kierkegaard: su padre maldiciendo a Dios, su ruptura con Regina Olsen, su búsqueda religiosa, y tantos otros avatares, fundiéndose en un estado de alma, un único color, el rojo. Otro cuadrado rojo, idéntico perceptualmente al primero, representa la Plaza Roja de Moscú. Otro, equivalente también para el ojo, es un ejemplo minimalista de arte geométrico. El de más allá, titulado *Nirvana*, es un cuadro metafísico que trata de la identidad de los ordenes del Nirvana y del Samsara, y alude a que el mundo del Samsara es llamado "polvo rojo" por sus detractores. Y así, otros cuadrados rojos.

Todos estos ejemplos tienen algo en común: las obras de arte y sus correlatos materiales son *perceptualmente indiscernibles*, al igual que son indiscernibles algunas obras de arte entre sí. De ahí que el orden perceptivo no nos dé la clave, según este autor, para diferenciar las obras de arte de ciertos objetos que son visualmente equivalentes. Esto plantea el problema añadido de que habrá que buscar por otro lado lo distintivo del arte, lo que tiene de irreductiblemente propio, en otras palabras, las condiciones necesarias y suficientes de lo artístico. A este propósito, Danto piensa que lo específico del arte radica tan sólo en la intención del autor y en el contenido simbólico de las obras. Aunque en este momento de nuestra exposición lo que nos interesa es la opinión de que no hay nada en el plano perceptivo gracias a lo cual se distingan las obras de arte.

Si eso fuera cierto, el arte no necesitaría tener cualidades estéticas. Pero al hablar ahora de "cualidades estéticas" vamos a dar un nuevo paso. Hasta aquí habían aparecido algunas alusiones a la belleza, pero nuestra argumentación se ocupaba preferentemente de la dimensión sensible de la obra artística. Veníamos asimilando lo estético a lo sensible, entendiendo a la vez lo sensible como epifanía de la significación. Aunque, junto a este sentido más abarcante de lo estético como significado que aparece en lo sensible, también dejábamos constancia de que lo estético está vinculado en la modernidad con la belleza. En adelante, asumiendo frontalmente esta última acepción, entenderemos que las cualidades estéticas son todas aquellas en que de algún modo se

cumple la belleza. En el mundo clásico estaba muy claro que tales cualidades eran ante todo las de orden, proporción y armonía. Hoy, lo concerniente a la belleza se mueve en la ambigüedad e indefinición, pero no por eso dejamos de referirnos a las cualidades estéticas de ciertos objetos.

A partir de ahí, ¿realmente puede haber obras de arte que carezcan de cualidades estéticas? Cuando Danto mantiene que no hay nada en el orden perceptivo que diferencie a las obras de arte, hace suponer que las cualidades estéticas son prescindibles. ¿Lleva razón?

Parece que todo depende de lo que se entienda por orden perceptivo y por cualidades estéticas de una obra artística. De entrada, conviene distinguir las cualidades estéticas, en tanto asociadas a la belleza (aun contando con la vaguedad actual de esa noción), y las cualidades meramente sensibles, en el sentido restringido de cualidades sensoriales, aquellas que captan inmediatamente los sentidos. Una vez establecida la distinción, hay que añadir que es posible que se vean las cualidades sensibles tanto de un objeto cualquiera como de una obra de arte y, sin embargo, no se perciban sus cualidades estéticas.

Hay ciertas cualidades sensibles en las cosas bellas, o en los cuadros, que cualquiera puede ver, por torpe que sea para la percepción estética. En terminología de Hume, hay cualidades que se ven aunque se carezca enteramente de gusto o de sensibilidad para la belleza, o bien ambos no estén refinados mediante la educación. Todas las personas, con gusto o sin él, que miran ciertos objetos coinciden en ver en ellos las mismas cualidades sensibles. Por ejemplo, los colores de una flor o de un cuadro, las formas triangulares o redondeadas, las proyecciones de volumen, las pinceladas finas o gruesas, etc.

Pero hay otras propiedades que no todo el mundo ve, que requieren en el espectador cierta sensibilidad o capacidad de visión, que hay que estar preparado para verlas. Son las cualidades estéticas. Por ejemplo, el equilibrio, el acabamiento, la conformidad de los elementos, la delicadeza, la elegancia, el refinamiento, en definitiva, cualquiera de las derivaciones modernas o connotaciones actuales de la belleza.

Lo que antes se llamaba "gusto" (sin que actualmente acabemos de encontrar un término sustitutorio), es la capacidad de ver las cualidades estéticas dentro de las cualidades sensibles. Como ha mostrado Franck Sibley (1959, 1965), las cualidades sensibles son necesarias para que se den las cualidades estéticas, constituyen algo así como su soporte y condición de posibilidad, pero desde el punto de vista del espectador no hay necesariamente continuidad visual de unas a otras. Por un lado, las cualidades estéticas se sustentan, están motivadas, dependen en el orden real de cualidades sensibles. Por otro lado, no hay una suerte de derivación visual de unas a otras: el ver las primeras no es suficiente para ver las segundas. Esto último requiere también adiestramiento, preparación cultural, hábitos perceptuales. En definitiva, prácticas visuales, disposiciones y conocimientos que se pueden aprender y enseñar.

La gran cuestión, de difícil respuesta, es si hay ciertas reglas o normas para determinar si tales o cuales cualidades sensibles se convierten siempre, necesariamente, en cualidades estéticas. Así, ¿el poner juntos éste y aquel color genera siempre armonía?,

¿la combinación de tales o cuales formas produce un efecto de equilibrio? Es bien sabido que el mundo clásico (y los clasicismos que lo han perpetuado) disponía de cánones de belleza, tenía pautas geométricas para decidir la proporción armónica, había regulado cómo lograr que las cualidades sensibles deviniesen estéticas. Pero, ¿quién se atrevería en la actualidad a normativizar el equilibrio de las formas o la armonía de los colores?

Es indudable que hoy no se acepta comúnmente una regulación positiva de las cualidades estéticas. Y, sin embargo, casi todos los artistas (incluso algunos que se precian de no hacer arte sino algo alternativo, sea ello lo que fuere) intentan que su obra posea algunas cualidades estéticas. Aunque no tengan que ser éstas o aquéllas de modo fijo y predeterminado. Aunque probablemente no coincidan con las cualidades estéticas tradicionales. Más aún, las cualidades que hoy se buscan no suelen ser las que tópicamente se relacionaban con el "buen gusto". Desde el Romanticismo, el arte no ha hecho sino incorporar a sus contenidos ciertos temas que el buen gusto excluía, ciertas imágenes grotescas y estridentes, inadmisibles para los cánones convencionales de belleza. Acaso se haya llegado a la situación que advierte Agamben (1998: 36): "Estamos aquí en presencia de un fenómeno muy curioso, que precisamente en este momento empieza a asumir proporciones macroscópicas, es decir: parece que el arte prefiera disponer del molde informe e indiferenciado del mal gusto antes que reflejarse en el valorado cristal del buen gusto".

Entonces, ¿a qué cualidades estéticas nos referimos? A las cualidades de *la forma constructiva* de las obras de arte. Cuando no queden otras, las cualidades inherentes a la forma constructiva seguirán siendo cualidades estéticas. Cuando ya no exista ningún patrón de belleza, la belleza seguirá anidando en la forma constructiva. ¿En cualquier forma constructiva o sólo en aquellas que se atengan a ciertos criterios? Pero, tras perder vigencia los criterios de orden, proporción y armonía, ¿quedan criterios alternativos?

No hay arte sin forma constructiva. El arte es *póiesis*, construcción de algo que antes no existía; algo en lo que alienta un sentido, algo en lo que toma cuerpo cierta significación. La forma constructiva del arte -volveremos sobre ello-hay que verla ante todo como el aparecer y el testimonio de la significación. Por lo mismo, no responde únicamente a criterios morfológicos. Pero, para empezar por éstos, ¿quedan algunos criterios para discernir una forma buena o lograda?, ¿qué pensar, por ejemplo, de la unidad, completud o acabamiento?

Sin duda, la unidad no puede ser ya la de las formas "orgánicas". A la organicidad propia de otras culturas, que respondían a principios unitarios y totalizadores, que apelaban a un orden de fundamentación absoluta, le ha sucedido una cultura como la nuestra en la que -como tanto se ha repetido- la fragmentación parece irrebasable. Carecen, pues, de sentido las formas orgánicas, trasunto en el plano artístico de supuestos culturales del pasado. La unidad no puede ya venir de un principio apriorístico que determine el lugar y la función de cada una de las partes, que haga a las partes ser expresión inmediata del todo.

Ahora se parte de lo fragmentario y aleatorio. Pero eso no implica necesariamente que la composición de los fragmentos sea arbitraria y caprichosa. Cabe otra forma de

unidad, la unidad que se obtiene cuando los fragmentos no resultan incongruentes entre sí o disonantes. O, al menos cuando la disonancia está internamente controlada. De ese modo, incluso si se da cabida a elementos que en parte distorsionan la unidad, tales elementos no acaban siendo arbitrarios o gratuitos. En otras palabras, aún si la obra es sólo una composición de fragmentos, por más que se respete la dispersión y heterogeneidad de sus elementos, la forma constructiva puede lograr su ajuste y conjunción. Aunque sea la conjunción de lo disonante.

¿Qué nuevo tipo de relaciones instaura la forma constructiva? Es algo difícil de formular en términos genéricos. Pero tiene que ver con la dialéctica de contraste y cohesión entre las partes, las transiciones, la continuidad y discontinuidad de desarrollo, la integración y la exclusión, la consonancia y la disonancia, las incitaciones mutuas, ya sea en el orden del dinamismo temporal o de la estática espacial. En el entendido siempre de que se trata de asociaciones internas que unifican las obras de arte, pero que se concretan en formas diversas en cada una de ellas. A partir de relaciones como ésas, u otras por el estilo, se engendra la unidad de la obra. Por tanto, la unidad es el resultado de la interacción de los elementos, de sus impulsos mutuos de atracción o contraste, oposición o afinidad.

En la *Etica a Nicómaco*, decía ya Aristóteles que las obras bien hechas son aquellas a las que no se les puede quitar ni añadir nada. La obra bien hecha es, de este modo, la que alcanza la trabazón de todos sus elementos, sin que falte ni sobre ninguno. La que consigue que sus elementos, aun en la disonancia, se iluminen unos a otros: cada uno de ellos sirva para entender a los demás. Dicho de otra manera, la obra bien hecha es la obra *acabada.* El acabamiento es así lo opuesto a lo gratuito. Con el acabamiento se huye de lo superfluo, de la falta de autoexigencia que lleva a acumular sin construir.

En cualquier caso, parece cierto que algunas obras artísticas contemporáneas no sólo evitan la unidad de las formas orgánicas, junto a la proporción y armonía clásicas, sino que también evitan el acabamiento comentado. Optan decididamente por lo mudable, accesorio e indeterminado; acumulan sin más lo disperso y fragmentario; se instalan definitivamente en el inacabamiento. Pero cuesta aceptar que con esa exclusiva tendencia se puedan crear grandes obras de arte. Una acumulación ocasional y arbitraria de elementos difícilmente puede conllevar una propuesta de significado. Sin forma constructiva no hay significación en el campo del arte. Lo informe, lo amorfo no es artístico.

En cambio, es posible que una obra no resuelva todas las tensiones que en ella aparecen. O que primen las tensiones disgregadoras. Por más que el enlace de tensiones sin resolver sea ya una forma constructiva, forma abierta, si quiere decirse así, pero forma constructiva al fin. La tendencia al inacabamiento o disgregación y la tendencia a la completud o coherencia tal vez sean las dos vertientes del mismo impulso artístico. Lo son, al menos, en lo que toca al arte contemporáneo.

La unidad nunca es un logro cerrado y definitivo, algo que se pueda fijar. La obra construye su unidad a partir de las tendencias centrífugas de muchas de sus partes, de sus divergentes inspiraciones. Y mientras la obra está viva, mantiene activadas esas

tendencias. La tensión entre lo centrífugo y lo centrípeto no se resuelve definitivamente. En acertadas palabras de Adorno (1971: 246), "la narración homérica de Penélope destejiendo de noche le que había tejido de día es una inconsciente alegoría del arte [...]: la identidad imposible entre la unidad y la pluralidad la ha asumido el arte en sí mismo como momento de su propia unidad". Y a algo semejante es a lo que apunta Trías (1998: 211) cuando advierte que "la verdadera obra de arte debe revelar en su propia forma expositiva la *lucha* entre esas dos potencias, conjuntiva y disyuntiva. En toda verdadera obra artística esa lucha ha de estar presente en su propia forma de exposición".

No pretendemos con lo anterior haber agotado el catálogo de las cualidades estéticas. Probablemente haya muchas otras, por más que sea comprometido nombrarlas. Con lo expuesto hemos intentado defender, contra Danto, que efectivamente hay algo por lo cual se distinguen las obras de arte. Se trata de las cualidades estéticas. Para hacer posible su reconocimiento hay que entender la percepción (o el orden perceptivo) de modo que vaya más allá dela pura sensación visual. Las cualidades estéticas se dan en el plano de lo sensible. Arraigan en lo meramente sensitivo, pero se sobreponen a ello: trascienden lo que cualquiera puede ver, aunque sin salir del ámbito sensible.

Con todo, lo más característico de las cualidades estéticas del arte (en esto se diferencian de las que pueden darse en los objetos naturales: una flor, un paisaje, un fenómeno metereológico) es que en ellas está inscrito un significado. En ellas se expone y refleja la transformación de unos materiales, la piedra, el lienzo y los colores, los sonidos, en muestras de significación. A partir de ahí, la hipótesis de los indiscernibles perceptivos es eso, una hipótesis, que nunca deja de serlo. En circunstancias normales distinguimos siempre el cuadro y el objeto equivalente; no nos ocurre lo que a los pájaros en la historia de Zeuxis y Parrasio, contada por Plinio. Pero en cuanto hipótesis, cabe responder que la presencia de cualidades estéticas en las que está inscrito un significado, permite reconocer a una obra de arte y diferenciarla del objeto común. La condición artística es perceptualmente distinguible.

Sólo un torpe esteticismo intentaría desgajar las cualidades estéticas de los significados que incorporan, reduciéndolas a meras apariencias externas. Las cualidades estéticas, decíamos, son cualidades de la forma constructiva. Y esa forma es cuando menos conjunción de elementos. Pero la conjunción no responde únicamente a criterios morfológicos: se conjugan los elementos para hacerlos significativos. Al reunirlos de tal o cual modo les da tal o cual significación particular. La forma artística se especifica ante todo por la significación que construye. O simplemente, la forma es el modo de elaborar y organizar los significados.

En la forma se pone de relieve la tensión necesaria para que los significados emerjan de los materiales sensibles. O como diría Heidegger, la forma artística exhibe en su generalidad el conflicto entre el mundo y la tierra, entre el proyecto de sentido que constituye un mundo y la materialidad de la que brota y sobre la que se asienta el mundo. En su ámbito específico, la forma artística es huella o testimonio de la lucha por imponer significación a unos materiales. El material sensible, por un lado ofrece resistencia a la significación; por otro, sustenta y acoge esa misma significación, que se despliega a partir

de las virtualidades propias de cada material, de cada color, piedra o sonido. Esta dialéctica por la que el material se resiste a la significación y, a la vez, es soporte y germen del significado, queda plasmada en la forma artística. Eso es lo que evidencia la forma. Una forma que, por lo mismo, sólo se entiende en tanto iluminada por el sentido, en tanto que en ella anida la verdad.

4
Expresión artística y subjetividad

La expresión y la representación son los dos grandes modos de simbolización que se dan en el arte. En una diferenciación primaria, la expresión simboliza el mundo interior y la representación el mundo externo. La expresión se ocupa de la interioridad subjetiva: las experiencias íntimas, los estados anímicos, especialmente sentimientos, y algunas cualidades genéricas que asociamos con estados anímicos. La representación tiene como objeto la realidad exterior: sucesos, lugares, entidades abstractas, cosas y personas, con existencia fáctica o imaginaria, observados o inventados.

A lo largo de la historia del arte, la representación ha tenido casi siempre un papel predominante. En el campo de la pintura, en particular, el orden compositivo del cuadro, su configuración plástica y su alcance significativo estaban asociados en último extremo a las exigencias de la representación. Hasta comienzos del siglo XX no solía haber cuadros que fuesen únicamente expresivos, que no representasen nada. Ni siquiera cuadros en los que lo expresivo dominase sobre lo representativo. Salvo excepciones, la expresión estaba al servicio de la representación: los elementos expresivos servían para añadir connotaciones emotivas, modular en un sentido u otro, acentuar tales o cuales aspectos; en definitiva, servían para matizar los elementos representativos. Así, la representación de algún paisaje o suceso se teñía de cierta emoción, la representación de algunos personajes y acontecimientos se coloreaban con la mirada interpretativa y pasional del pintor, se acentuaba en general el punto de vista sentimental que animaba al cuadro.

En lo que respecta a los contenidos temáticos del arte, la expresión adquirió autosuficiencia a partir de las vanguardias históricas de comienzos del siglo XX. Fue entonces cuando cierto arte se hizo sólo expresivo. En aquella época cobró fuerza el debate de si para ser auténticamente expresivo el arte debía o no prescindir enteramente de la figuración. En la práctica, el expresionismo optó mayoritariamente por desechar la representación figurativa. La tendencia expresiva encontró durante algunos años su pleno cumplimiento en el arte abstracto o, más propiamente, en el arte no figurativo, el arte que renuncia a cualquier forma o figura que pueda ser reconocida como trasunto de la realidad natural. Por esa vía, a la vez que renunciaba al realismo, la expresión acabó por disociarse de la representación. Tal vez en aquel momento le fuese necesario para afianzarse como tendencia artística de pleno derecho. Pero visto en perspectiva histórica, parece claro que la expresión puede ser dominante incluso cuando se alía a la representación: puede lograr que lo representativo esté al servicio de lo expresivo.

La expresión alcanza un primer plano en el campo artístico cuando se consolida la idea moderna de subjetividad. Aunque esta idea afecta también a la representación misma, haciendo que se desligue de la imitación pasiva, de la copia: la representación no será ya mera reproducción, un duplicado de lo real, sino construcción subjetiva, elaboración de una nueva visión de las cosas. Con todo, donde más claramente se muestra el primado de la subjetividad es en el auge de la dimensión expresiva del arte. El nuevo protagonismo de la expresión es paralelo a la entronización de la subjetividad en otros ámbitos de la cultura. Incluso se ha afirmado que "la estética es, por excelencia, el campo en cuyo seno los problemas planteados por la subjetivización del mundo, característica de los Tiempos modernos, pueden ser observados, por decirlo así, en estado químicamente puro" (Ferry, 1990: 13-14).

Con figuración o sin ella, hay expresión cuando se imponen los motivos subjetivos. Pero con esto se ha dicho todavía muy poco. Lo que resulta en verdad decisivo es dilucidar las formas de la subjetividad que rigen en la expresión.

4.1. El diagnóstico hegeliano

Antes de acceder al protagonismo que adquiere en la modernidad, la expresión estaba ya presente en el arte del pasado. De igual modo que la subjetividad empieza a insinuarse antes de ocupar el lugar predominante que le reserva el mundo moderno. Aunque de forma subsidiaria, en el sentido ya señalado, la expresión cobra mayor presencia en aquellos períodos en que la conciencia se retrae en sí misma y la cultura se vuelca hacia la interioridad.

Si hacemos caso a Hegel, la ruptura del equilibrio clásico entre la idea y lo sensible, con la consiguiente inclinación del arte hacia la subjetividad, es fruto del predominio de la interioridad subjetiva que introduce la cultura cristiana. Hegel se remonta así a los momentos iniciales en que empieza a configurarse la subjetividad. Cuando habla del arte romántico como arte de la subjetividad, se refiere a todo el arte de ascendencia cristiana. Es muy posible que su perspectiva sea demasiado genérica, que no tenga en cuenta los distintos períodos que en concreto atraviesa el arte, las manifestaciones dispares que adopta a lo largo de tantos siglos, incluso el contrapuesto papel que desempeña la subjetividad en los diferentes estilos que se han sucedido dentro del arte de ascendencia cristiana. Pero, en definitiva, Hegel no pretendía escribir una historia del arte, sino desvelar las directrices esenciales que marcan el desarrollo del arte, enmarcándolo en el proceso de autoconstitución del espíritu absoluto.

Tampoco es éste el lugar para apuntar siquiera los momentos en que la tendencia expresiva alcanza mayor intensidad. Momentos, como los del último Renacimiento, en los que la pintura se autoconcibe como "cosa mental", en los que se refuerza el papel de la idea o el concepto, de lo que germina en el interior del hombre. Lo que aquí importa destacar es la vinculación especial de expresión artística e instauración de la subjetividad,

desde que ambos fenómenos son aún emergentes y se manifiestan en forma subsidiaria, complementando otras tendencias predominantes, hasta que florecen totalmente en la modernidad. Pero, ¿de qué subjetividad se trata?

La visión de Hegel sobre el particular es especialmente reveladora, aunque no se llegue a compartirla: aporta un incisivo análisis de las transformaciones a que se somete la subjetividad, junto a las que se derivan de ella. Su tesis central es la de que, bajo ciertas formas históricas, la entronización de la subjetividad conlleva una disociación de la interioridad subjetiva y el mundo externo, con lo que ambos se ven inmersos en un proceso de mutuo alejamiento. Ese estado de cosas, que no es exclusivo del arte, tiene un peculiar reflejo en el ámbito artístico. Se llega a dicho estado cuando la interioridad se torna sobre ella misma, aislándose de lo externo, complacida en su propia contemplación. Lo externo deja de ser figura de lo interno: "Donde la intimidad se retrae a sí, todo el contenido del mundo *externo* adquiere la libertad de moverse para sí y conservarse según su peculiaridad y particularidad" (Hegel, 1989: 435).

Lo interno es así la expresión de una subjetividad que no se gana en el trabajo del mundo, que no se conquista en la transformación de la realidad externa, proyectándose en las cosas, elaborándolas de acuerdo con lo que la subjetividad exige o busca, dejando en ellas sus huellas, que no son, a la postre, sino las huellas del sentido o la significación. La subjetividad que sólo es afirmación de sí misma es una subjetividad vacía. Su contrapartida es la deriva de las cosas en la finitud y la indeterminación: una realidad amorfa, insignificante, prosaica.

La hipertrofia de la subjetividad, correlativa a la indeterminación del mundo, tiene un reflejo en el terreno específico del arte. Se produce cuando el arte sólo quiere ser expresión de la interioridad o el alma del artista. Entonces entra en juego una subjetividad artísticamente vacía, que antepone su autoafirma-ción al trabajo de elaboración de las formas significativas del arte, a la plasmación de la idea en los materiales artísticos. Es así que las formas devienen gratuitas o arbitrarias: no engendran contenidos simbólicos sobre el mundo; son mero reducto del capricho y la inclinación subjetivos. El arte queda a la espera de que aparezca una subjetividad excepcional, el genio.

Tal es la situación, según Hegel, a la que se ha llegado en su propia época. El proceso histórico conducente a ella ha pasado por tres fases, que no coinciden exactamente con estilos de la historia del arte, sino que representan momentos internos de la descomposición del clasicismo y la consiguiente instauración de una subjetividad artística excluyente. Son, pues, las etapas que siguen a la pérdida del principio regulativo del arte clásico, resumido en el equilibrio de lo ideal y lo sensible: la cabal manifestación sensible de la idea. El olvido de dicho principio da lugar, en una *primera fase*, a un realismo meramente imitativo. A falta de una necesidad interna que lo guíe, el arte se ve abocado en un primer momento a lo más fácil y obvio, la reproducción de las formas naturales.

Copiar es una actividad pasiva; la copia no inventa, no crea nada. Mientras que sólo es copia, el arte no es capaz se discernir el sentido, más allá de lo que inmediatamente se le ofrece. Carece de criterios de discriminación. Queda preso de las cosas, tal como éstas

se van presentando. Se entrega así a lo contingente, a lo que hay de gratuito o azaroso en la realidad externa. En tanto supeditado a lo externo, no proyecta luz sobre las cosas que ve, no engendra significaciones. No da forma a las cosas, se limita a reproducir las formas existentes. En lo que tiene de actividad propia, es un arte amorfo. Ahora bien, si se dejan las cosas como están, nada se gana al copiarlas. Es, por tanto, un arte prosaico, sin interés. No podía resultar satisfactorio por mucho tiempo.

Se sale de ahí, en una *segunda fase*, cuando cansado de la imitación, el arte se concentra en el desarrollo de la habilidad y pericia subjetivas. No tiene otro compromiso, pero al menos quiere adiestrarse en la creación de formas propias. Busca la maestría constructiva. Es la primera manifestación de la subjetividad artística. Puesto que las formas que crea no están al servicio de la idea, no son expresión de contenidos simbólicos, la creación de formas es un mero ejercicio de destreza subjetiva. Se gana en competencia artística, pero competencia exclusivamente formal. El artista se hace dueño de su actividad, demuestra que está en posesión de los medios para crear, mas no sabe muy bien qué es lo que puede crear. Es capaz de engendrar formas nuevas, aunque le faltan los contenidos a los que dar forma.

En la *tercera fase* el artista encuentra cuál ha de ser ese contenido: él mismo, su propio yo. La interioridad subjetiva del artista se convierte en el contenido del arte. La subjetividad deviene el motivo y tema de la obra artística. El motivo, porque es la subjetividad la que causa la obra artística. Esta es fruto de dar rienda suelta a las vivencias y afectos íntimos del artista, de dejar que se expresen inmediatamente en la obra. El tema, porque de tales vivencias y afectos es de lo que trata la obra. De ese modo, la subjetividad se adueña por entero de la obra de arte.

Este subjetivismo absoluto puede encontrar cauce tanto en la expresión como en la representación -de acuerdo con la terminología fijada al principio del capítulo, que no es exactamente la de Hegel. A primera vista, parece más propio de la expresión. Pero también puede darse en la representación, siempre que ésta esté imbuida del mismo tipo de subjetividad vacía e intransitiva. Una obra puede presentar motivos de la realidad externa, pero convirtiéndolos en excusa para la exposición de lo subjetivo. Puede disolver cualquier otro contenido en el impulso de afianzamiento de la intimidad. Será así mientras persista esa actitud general, reproducida en distintos órdenes de la cultura, que lleva a la subjetividad a afirmarse a sí misma, sin mediarse realmente con (y ganarse en) los contenidos del mundo. Tal subjetividad, intimista y autocomplaciente, deja a esos contenidos en la indeterminación, sin elaborarlos reflexivamente. Cuando los hace aparecer, es para disolverlos en los caprichos o las ocurrencias infundadas de la subjetividad.

Esta disposición se traduce para el arte en la representación arbitraria de las cosas, que las deforma gratuitamente. Es decir, aquella forma de subjetividad se manifiesta en el arte a través de la representación de las cosas que las reduce a ecos retorcidos de los incidentes subjetivos. Cuando esa subjetividad se ocupa de lo que no es ella misma, lo distorsiona. Las siguientes palabras resumen dicho subjetivismo artístico en su generalidad:

> La actividad principal [del artista] consiste en dejar que todo lo que quiera hacerse objetivo y obtener una figura estable de la realidad efectiva o parezca tenerla en el mundo externo se descomponga en sí y disolverlo mediante el poder de las ocurrencias subjetivas, ideas repentinas, modos chocantes de concepción. Por esto toda autonomía de un contenido objetivo y la conexión de la figura, en sí firme, dada por la cosa, se anula en sí, y la representación no es más que un juego con los objetos, una deformación y subversión del material tanto como un divagar de un lado para otro, un entrecruzarse de exteriorizaciones, enfoques y actitudes subjetivas a través de las cuales el autor se exhibe a sí mismo así como sus temas (id.: 440).

Pero, prolongando la argumentación hegeliana, acaso pudiera decirse que el subjetivismo descrito encuentra su coherencia final en las obras de arte que, tras dejar atrás cualquier tipo de representación, son únicamente expresivas (en nuestra actual terminología). Aquellas obras surgidas en las vanguardias históricas, más de ochenta años después de que Hegel impartiese las *Lecciones sobre la estética*, cuyo único contenido temático es la exposición de la subjetividad del artista, obras en las que la expresión se hace autosuficiente y renuncia definitivamente a toda figura o imagen de la realidad externa.

Por otro lado, tal como ha advertido Giorgio Agamben, la imposición de la subjetividad del artista por encima de cualquier otro contenido tiene como correlato ineludible la aparición del juicio estético en tanto principio vertebrador de toda experiencia del arte. "La unidad originaria de la obra de arte se ha roto, dejando a un lado el juicio estético y al otro la subjetividad artística sin contenido, el principio creativo puro" (Agamben, 1998: 65). Estas dos realidades, el juicio estético y la subjetividad artística sin contenido, "remiten incesantemente la una a la otra" (id: 66). Cuando el arte no es ya un espacio de encuentro en el que el creador y el espectador reconocen una concepción comunitaria del mundo, cuando el creador exhibe su individualidad subjetiva y el espectador no encuentra contenidos que registren sus propias verdades, la obra se convierte para este último en ocasión sobresaliente para activar el gusto, la apreciación, el juicio estético. A partir de ahí, el juicio estético orienta y canaliza cualquier aproximación a la obra de arte. El ejercicio del gusto importa tanto o más que la propia obra. Pero volvamos al tema central.

Sin duda, el análisis hegeliano del proceso de subjetivización del arte es más complejo de lo que aquí se recoge. Como es compleja la valoración que hace Hegel de dicho proceso. Si subrayamos los aspectos negativos, es a efecto de la discusión posterior sobre el alcance del subjetivismo en el arte contemporáneo, especialmente dentro de las corrientes expresionistas. Por otro lado, es evidente que Hegel vincula el proceso de subjetivización con la "muerte" del arte. Una cuestión, la de la muerte del arte, que por lo demás "responde a un debate surgido del desasosiego y las inquietudes del alma romántica en medio de la revuelta cada vez más precipitada de la sociedad presente y de la historia, una discusión que brota entre Schiller, Novalis y Hegel, estalla al fin en la

estética hegeliana y que desde entonces nunca ha cesado del todo" (Formaggio, 1992 :39).

Para Hegel, la hipertrofia de la subjetividad es a la vez causa y efecto de la muerte del arte, o en sus precisos términos hegelianos, el motivo por el que el arte pasa a ser "cosa del pasado". Es cosa del pasado justamente en la medida en que ha dejado de responder a las necesidades espirituales de la época. Y deja de responder a ellas al hacerse dependiente de la singularidad propia de cada artista, el individuo excepcional que se desprende de lo comúnmente vinculante, tanto de los símbolos y valores que vertebran la comunidad como de las formas artísticas en que se plasman. El artista ya no acepta que penetre en él el espíritu del mundo; reclama los derechos de su libertad incondicionada; sólo se compromete a exponer su subjetividad singularizada. De ahí que la comunidad tampoco se reconozca en el arte, no sienta reflejados los significados y valores con los que se identifica. En adelante, el arte únicamente tendrá una determinación subjetiva e individual.

No hace falta repetir una vez más que el ser "cosa del pasado" no significa la extinción o desaparición fáctica del arte. Lo que se pierde es un tipo de arte, eso sí, el arte trascendente (el que deriva de la *Kunstreligion*, la religión artística), el que era revelación de lo infinito, expresión sensible de lo divino. Ese arte, que equivalía a un momento de la autoconstitución del espíritu absoluto, es cosa del pasado. Se agota así el arte que daba satisfacción y promovía las necesidades espirituales de la comunidad, del pueblo histórico. Queda el espacio libre para el arte que podríamos llamar "artístico", el que es arte y nada más. Este es el que resulta dominado por la interioridad subjetiva, el que se limita a expresar la singularidad anímica del artista. (Sin contar con otra derivación, anteriormente apuntada, por la cual se llega a un arte sobre el arte -poesía de la poesía, pintura de la pintura- y, finalmente, a un arte que es reflexión especulativa sobre el propio arte, teoría del arte, arte conceptual.)

En otro orden de cosas, nada impide pensar, más allá de Hegel (¿pero sin contradecirlo del todo?), que al despojarse el arte de significaciones trascendentes, que de algún modo le preexisten, adquiere una nueva libertad creativa: se le abren posibilidades inéditas, un horizonte de hallazgos imprevisibles. Tras la muerte del arte tradicional, sin evidencias a las que aferrarse, acuciado por una interminable necesidad de justificación, la indeterminación del destino del arte acaso devenga energía crítica, resistencia a lo establecido y muerto. Acaso le haga detectar significados emergentes, anticipar sentidos alternativos.

4.2. Distintas figuras de la subjetividad

En todo caso, ¿llevaba Hegel razón, se ha confirmado su diagnóstico? Particularmente, ¿el arte contemporáneo ha quedado reducido a exponente de la subjetividad? La discusión pasa por dos puntos esenciales: si en verdad la interioridad

subjetiva ha invadido por entero las obras de arte, y si realmente es una subjetividad no mediada. De ser así, estaríamos ante una subjetividad que se impone y se expone a sí misma, sobreponiéndose a cualquier otro contenido. Y se impone sin mediarse con aquello a lo que se impone. Por lo mismo, nada tendría que ver con la subjetividad de la mirada (lo que de subjetivo hay en toda visión del mundo, ya sea del mundo interior o del externo), subjetividad del punto de vista que anima la obra de arte y está encarnado en ella. Esta última es una subjetividad que se forja a través de la reelaboración artística del lenguaje, de la construcción de formas, de la ordenación de los elementos plásticos, de la instauración de contenidos simbólicos. Una subjetividad que se gana en el proceso de creación artística, enfrentándose a unos materiales previos, moldeándolos, hasta hacer brotar de ellos la significación y las cualidades estéticas.

En sentido contrario, la subjetividad a que nos referimos, preguntándonos si es la que preside el arte contemporáneo, es la que se afirma sin mediación alguna, sin ponerse a prueba en el trabajo creativo. Por lo mismo, una subjetividad ya supuesta, dada con anterioridad a la obra. Una subjetividad para la que la obra sólo es un motivo de autoexhibición. Y en esa medida, una subjetividad arbitraria, que no responde a nada más allá de sus propios impulsos, entregada a lo casual o accidental.

Pues bien, ciertas lecturas del arte contemporáneo y, sobre todo, ciertas nociones de la expresión artística, se atienen a ese patrón interpretativo. No queremos decir que se vinculen conscientemente con el diagnóstico hegeliano, pero sí que le dan la razón, aunque sea sin saberlo. Dichas lecturas hacen suponer que las obras de arte son el exponente de la subjetividad biográfica del artista, de sus vivencias o emociones preartísticas. Cifran el significado y el valor de la obra en lo que tiene de revelación de una subjetividad personal y única, sin tener en cuenta la visión del mundo que objetivamente construye. En esa medida, parece que la "obra sea definida por el propio artista como un prolongamiento de sí, un tipo de tarjeta de visita particularmente elaborada" (Ferry, 1990: 22).

Por lo demás, esas lecturas propenden a homogeneizar la concepción de la subjetividad, olvidando que, incluso en el mundo moderno, la subjetividad tiene muchos rostros. Participan, pues, de cierta tendencia que lleva a ver las diversas manifestaciones de la subjetividad en la era moderna como asimilables a un principio único y uniforme. En efecto, desde el trasfondo de la interpretación heideggeriana de la *metafísica de la subjetividad*, se tiende con frecuencia a pensar que el sujeto moderno es siempre y de forma necesaria un sujeto reflexivo, plenamente consciente de sí mismo, soberano, creador de su propio destino y, sobre todo, un sujeto que reduce las cosas en su conjunto a proyecto humano. Para Heidegger (1995b: 87 y 92), la subjetividad moderna supone que el hombre "se convierte en aquel ente sobre el que se fundamenta todo lo ente en lo tocante a su modo de ser y su verdad [...] aquel ente que da la medida a todo ente y pone todas las normas". Así, el sujeto decide por entero su posición ante las cosas. Y las cosas del mundo son tan sólo el campo en el que el sujeto ejercita sus capacidades y disposiciones.

Lo problemático, en nuestra opinión, no es tanto esa caracterización de la

subjetividad, como el extenderla a todas las manifestaciones de lo subjetivo, de forma que queden homogeneizadas, reducidas a un único principio explicativo. Como si todas las figuras de la subjetividad fuesen iguales, respondiesen a idénticos motivos, tuviesen la misma significación y alcance. Por lo que ahora nos atañe, lo que discutimos es que esa metafísica de la subjetividad se aplique uniformemente a todos los dominios del arte. Aunque sea parcialmente cierto que la interpretación moderna (cartesiana) del hombre como sujeto, la instauración de una subjetividad que se pretende dominadora del mundo, tiene algunas derivaciones en el campo artístico. Da lugar a uno de los fenómenos más peculiares de la modernidad, consistente en que "la obra de arte -según Heidegger (id.: 76) - se convierte en objeto de la vivencia y, en consecuencia, el arte pasa por ser expresión de la vida del hombre". Estas palabras no parecen quedar muy lejos de aquella visión hegeliana de una subjetividad no mediada que se enseñorea cabalmente de las obras de arte a partir del Romanticismo.

En esa línea, algunas teorías de la expresión defienden como objetivo ideal de las obras artísticas el "ser expresión de la vida del hombre". Propugnan lo mismo que Heidegger rechazaba, tras denunciarlo como directriz conforma-dora de la modernidad. Tales teorías plantean, a la postre, que lo que la obra expresa es reductible a la actividad expresiva del artista: creen que *la obra expresa aquello que la causa.* Confunden los contenidos expresivos de la obra con la subjetividad que la promueve. Tienden a concebir la subjetividad artística como una subjetividad sin mediaciones, dada con anterioridad a la obra. En consecuencia, ven el proceso creativo como una acción inmediata, por la que el artista se "vuelca' directamente en su obra. Otras veces, la creación expresiva es incluso considerada como algo que acontece en el interior de la mente del artista. La *inmediatez* es el atributo esencial de estas teorías.

Indicábamos al principio del capítulo que las variantes expresivas del arte siempre han estado ligadas a la acentuación de la interioridad y lo subjetivo. Y, también, que el protagonismo destacado y la autosuficiencia de la expresión en el campo artístico se alcanzan cuando se consolida la idea moderna de subjetividad, transformada ya en subjetividad autónoma. Pero la relación de expresión y subjetividad se abre a distintas posibilidades, tanto en el orden real de las prácticas artísticas como en el orden de las teorías que dan cuenta de ellas. Hay muchas variedades de expresión, de teorías sobre la expresión y, ante todo, hay muchas formas de subjetividad que actúan en el arte.

Bajo nuestro punto de vista, la subjetividad moderna adquiere perfiles desiguales, no equiparables entre sí. Aquí no nos corresponde plantear la cuestión en un plano filosófico general, por lo que nos limitamos a recordar que en los últimos tiempos se ha cuestionado justamente aquel postulado de "una homogeneidad de las diversas caras del sujeto, totalizables bajo un concepto, y constitutivo de etapas sobre un camino que, partiendo de Descartes, habría sido culminado por el Sujeto absoluto hegeliano" (Renaut, 1993: 20-21). Ahora bien, de igual modo que se cuestiona filosóficamente la homogeneidad de caras del sujeto, hay que cuestionar la homogeneización de la subjetividad actuante en el arte. En lo que toca a las prácticas artísticas, la subjetividad también adopta figuras de diversa condición y alcance. Por contra, las lecturas de Hegel

y Heidegger proyectan excesiva uniformidad sobre las prácticas expresionistas del arte moderno.

Una cuestión importante que separa en su raíz a las teorías del expresionismo, es la ya apuntada de si la subjetividad que se expresa en el arte es o no una subjetividad biográfica. Hay quienes piensan (algunos artistas de forma intuitiva, algunos teóricos movidos por razones heterogéneas) que lo valioso y excepcionalmente atractivo del arte le viene de que en él se exterioriza lo subjetivo-personal, la intimidad psicológica de una persona, la vivencia única e irrepetible de alguien. Desde esa perspectiva, la obra se considera como una prolongación de la vida, una aparición del yo, "un tipo de tarjeta de visita".

Aquí se adoptará, en páginas venideras, la perspectiva contraria, la que entiende que el arte puede expresar lo subjetivo sin poner de manifiesto la intimidad psicológica del autor. Por lo mismo, la expresión se distancia de lo personal o biográfico. Y se distancia en la medida en que lo somete a toda suerte de mediaciones, empezando por las mediaciones lingüísticas específicas de cada arte. Mediaciones por parte de la configuración plástica que ha de adoptar lo vivido para ser estéticamente comunicable y, ya antes, mediaciones de la reflexión para que el autor se haga cargo de lo que ha vivido. Así pues, mediación lingüística frente a inmediatez expresiva. Visto desde otro ángulo, el que la expresión desborde la singularidad biográfica significa que la subjetividad ahí en juego trasciende lo individual, arraiga en lo universal.

Otro punto, relacionado con lo anterior, es el de si la actividad expresiva del autor hay que explicarla desde patrones subjetivos o desde la naturaleza de la obra resultante. Es un punto que ya apareció al tratar de las definiciones intencionales del arte, y que cobra pleno relieve en el tema de la expresión. En aquel momento nos servimos de una distinción de Heidegger (que recoge, a su vez, la distinción clásica de la *praxis* y la *poíesis)* entre el crear que es sólo ejercicio vital y el crear en tanto producir. Recordemos, con las palabras de entonces, que se trata de la distinción entre el crear considerado como pura acción subjetiva, en la que sólo cuentan las motivaciones vitales del agente, y el crear como producción, en el cual la actividad productora es indesligable del producto creado.

Aplicada a la actividad expresiva, la distinción anterior hace brotar dos puntos de vista diferenciados. Según uno de ellos, el acto de la expresión responde tan sólo a impulsos biográficos, a incitaciones psicológicas. Tiene más que ver con la conducta del creador que con el resultado subsiguiente. La expresión es ante todo un ejercicio vital. En esa medida, la expresión se explica desde determinaciones subjetivas y no por la obra que produce. En cambio, desde el otro punto de vista, la realidad de la obra es lo que da sentido al acto de expresión. Los rasgos de la creación se definen a partir de los rasgos de la obra. El significado y alcance de la actividad expresiva se descubre a la luz del objeto producido, por ser éste el que la orienta y condiciona, le da su razón de ser y delimita sus peculiaridades. En el primer caso, la obra es sólo un exponente de la vivencia subjetiva. En el segundo, la expresión está en la obra: el acto expresivo consiste en hacer que la obra por sí misma exprese algo.

Otra cuestión más, y no la última en importancia, es la de si la predominancia de la expresión conlleva un enclaustramiento en la interioridad, con el consiguiente olvido del mundo, de perdida de lo real. Es ésta una objeción que con bastante frecuencia se ha hecho a las corrientes artísticas expresionistas. Sin duda, es acertada en lo que toca a algunos casos individuales y a ciertas tendencias con mayor o menor seguimiento. Pero nos parece del todo inapropiada si pretende valer universalmente, para cualquier forma de expresionismo. Antes bien, frente a la tradición mimética o representativa, volcada hacia la realidad externa, el expresionismo ha de verse en líneas generales como un modo de afrontar *otra realidad*, una realidad distinta, la realidad del mundo subjetivo, la de los sentimientos, los estados anímicos, la experiencia interior.

El expresionismo presupone que el ser interior, la realidad subjetiva, no son menos valiosos o significativos que la realidad objetiva, el ser de las cosas. Pone lo subjetivo cuando menos al mismo nivel que lo objetivo. Lo instituye como un principio autónomo irreductible a cualquier otra realidad. Declara que es una fuente propia de conocimiento, que aporta un ángulo privativo de visión. Pero todo ello no implica abandono del mundo; no quiere decir que con el expresionismo se desvanezca la realidad. Y eso, a pesar de ciertas declaraciones de autores expresionistas o críticos afines, declaraciones como la de Paul Hatvani, en un ensayo de 1917: "En el impresionismo mundo y Yo, interior y exterior se encuentra unidos y vibran al unísono. En el expresionismo el Yo sumerge el mundo. No existe así ninguna exterioridad: el expresionista entiende el arte de una manera hasta ahora inaudita... A la luz de esta enorme *interiorización*, el arte no tiene ya ningún presupuesto" (citado por F. Jarauta, en la "Presentación" de: Bahr, 1988: 16).

Pero lo que el expresionismo hace acaso no sea tanto "sumergir" el mundo en la subjetividad como impregnarlo de ella. En lúcidas palabras de Octavio Paz (1978: 115), "el arte y la poesía de nuestro tiempo nacen en el momento en que el artista inserta la subjetividad en el orden de la objetividad". Es posible un expresionismo que no sea fruto de una subjetividad vacía, mera proyección del capricho subjetivo. Que resulte de una subjetividad insertada en el mundo, en el orden de lo objetivo. O sea, una subjetividad que no inunda y borra el mundo, sino que se afianza y, a la vez, se despliega en él, al modo en que la luz se esparce entre las cosas. Sin ello, no hay modernidad artística.

La modernidad aplica el punto de vista subjetivo a todos los proyectos artísticos. Incorpora la subjetividad a cualquiera de los mecanismos simbólicos presentes en el arte. Para empezar, y en lo que toca a la *representación*, vuelve impensable la idea de que se pueda representar lo real tal como es en sí mismo. Es decir, se libera del supuesto precrítico de que la realidad es algo acabado e inmutable, único y dado absolutamente de por sí, independiente de nuestras representaciones o descripciones. Y se libera, también, de la idea correlativa de que al representar algo nos limitamos a reconocer lo que ya está ahí, a adecuar nuestra mirada a las cosas tal como son. O lo que es igual, se desprende del supuesto de la correspondencia. La modernidad se inicia cuando Kant plantea que al representar las cosas las construimos de acuerdo con nuestros conceptos y esquemas subjetivos, las insertamos en nuestras propias posibilidades de visión y las rehacemos a partir de ellas.

En cuanto al mecanismo simbólico que ahora nos ocupa, o sea, la *expresión*, el intento de insertar la subjetividad en el orden de lo objetivo, se traduce en construcción de la propia subjetividad. Expresar los sentimientos o la experiencia interior es objetivarlos y darlos a conocer. Al expresar se construye un mundo de formas y colores que da pregnancia significativa y hace comunicables los estados anímicos, correspondan ellos o no a episodios biográficos del autor. Los colores y formas del expresionismo no serán ecos de la percepción natural, sino registros, misteriosamente objetivos, de disposiciones existenciales, actitudes emotivas, pasiones o sentimientos. Todos estos no tienen por qué ser de carácter individual, reflejo de una historia personal; pueden ser sentimientos y actitudes comunes, universales. Aunque la singularidad de la mirada que sobre ellos se vierte sea uno de los factores principales que hacen valiosa a una obra artística.

4.3. La subjetividad en los movimientos expresionistas

Antes de entrar en el análisis de las teorías de la expresión, conviene preguntarse por el papel que de hecho juega la subjetividad en las prácticas artísticas de nuestro tiempo. Aunque esta pregunta tiene muy difícil respuesta a causa de la dispersión estilística de las obras a la que últimamente se ha llegado. Acabamos de aludir al valor artístico que reporta la singularidad de la mirada incorporada a la obra. Pero la singularidad se ha convertido ya en individualismo exacerbado. Hoy es frecuente que cada obra de arte busque ante todo no parecerse a las demás.

Estamos en una época de radical pluralismo artístico. Hegel vería en ello una prueba de que el arte se ha hecho fruto del "capricho y el humor": la confirmación de que la subjetividad se haya adueñado por entero del arte, convirtiéndose en contenido único de las obras. Sin embargo, creemos que ese pluralismo responde a otros supuestos -algunos, vislumbrados ya por el propio Hegel-, antes que al predominio de la subjetividad, tal como queda configurada en la argumentación hegeliana. En efecto, autores como Arthur Danto o Arnold Gehlen han hablado del arte de nuestros días como un arte *poshistórico*; y ésta es una categoría de ascendencia hegeliana, por vía directa o indirecta. Pues bien, más que la invasión de la subjetividad no mediada, el pluralismo pone de manifiesto la condición poshistórica del arte actual. Aunque confiamos en que esté claro que eso no supone que el arte carezca de todo arraigo histórico. Si el arte en su devenir actual está privado de una continuidad o trabazón internas -y, en ese sentido, es poshistórico-, ello, a su vez, es fruto de la historia en general. Su ahistoricidad interna es otra forma de determinación histórica.

La condición poshistórica viene dada, pues, por la ausencia de una historia inmanente del arte, desde la que cobrarían sentido las distintas obras. De ahí la carencia de proyectos compartidos en el panorama artístico del presente, proyectos que respondan a comunes raíces identificadoras. De ahí, el que cada obra artística pretenda inventarse a

sí misma sin contar para nada con las demás. La categoría de arte poshistórico es una categoría descriptiva antes que valorativa. Pone de relieve que no hay un sentido interno que unifique y dé coherencia a la historia del arte, que las obras y corrientes no tienen ubicación en una continuidad histórica, que su significado no es legible a la luz de una tradición. No hay por qué excluir la valoración de este estado de cosas. Pero, antes, convendría verlo como un destino, un signo más de los tiempos.

En otras épocas podía hablarse de una continuidad o desarrollo inmanentes de la historia del arte. Por más que la continuidad se construyese sobre la ruptura, fuese una continuidad quebrada. Por más que cada proyecto artístico, en consonancia con el carácter no acumulativo de la historia del arte, se estableciese como contestación de lo anterior. Pero de algún modo se prolongaban y desarrollaban los supuestos antecedentes: desplegándolos en forma diversa, buscándoles nuevas vías de expresión, oponiéndose a ellos o, en muchas ocasiones, contradiciéndolos. La ruptura, incluso, estaba internamente condicionada por aquello con lo que se rompía, daba una respuesta alternativa a lo precedente.

Así, cada corriente artística podía leerse a la luz de la anterior. La historia inmanente daba sentido a las sucesivas propuestas artísticas, existía una línea de inteligibilidad que llevaba de unas a otras. Esto duró al menos hasta el surgimiento del arte Pop. A partir de entonces, como tanto ha insistido A. Danto, se ha borrado el contacto con la tradición. Pero la cosa no queda ahí. El Pop tal vez fuese la última corriente artística con la que se sintieron vinculados una serie notable de autores. El arte conceptual, que le siguió, representó ya el triunfo de un individualismo desaforado. La primacía del concepto supuso el primado de la individualidad, de cada una de las individualidades que concibe su propio concepto de arte. Hay casi tantos conceptos como artistas, puesto que cada uno de ellos se deja guiar por su idea. No quedan normas aceptadas, públicamente reconocibles, sobre los conceptos que han de regir en el arte ni sobre cómo han de plasmarse sensiblemente dichos conceptos. El exacerbamiento de la reflexión lo es también del individualismo. En su mayoría, los artistas no quieren ya formar parte de una secuencia compartida. A partir de ahí, el que las obras sean coetáneas sólo significa que han de buscar un contraste diferenciador, que se sobreponga a cualquier afinidad profunda.

Ese estado de hechos no tiene por qué dar lugar a una visión pesimista del arte contemporáneo. El que cada obra tenga ahora que abrirse su propio camino, no es algo que de entrada la condene a la irrelevancia o la futilidad. La generalización de un proyecto artístico por sí sola no hace mejor al proyecto. Aunque, eso sí, evita muchas incertidumbres y tentativas fracasadas. A falta de apoyaturas codificadas, la probabilidad del desacierto es mayor. En contrapartida, se incrementa el valor posible de cada obra, resultan más meritorios los logros individuales. En cualquier caso, esa situación es una especie de destino para el arte; debe verse, repetimos, como un signo de los tiempos. Tampoco en el campo del arte quedan ya certezas. Y cuando hoy despuntan algunas, es para convertirse mañana en incertidumbres.

Por su parte, los críticos siguen esforzándose en encontrar denominaciones

englobantes del arte. Pero se requieren tantas que casi no queda más remedio que acudir a los "neos" y juntar términos: neoexpresionismo figurativo, neorrealismo fotográfico, neoplasticismo, etc. O hay que recurrir a la caracterización del arte por los materiales que emplea: arte pobre, *land-art*. Y es que en verdad cuesta encontrar rasgos que mínimamente identifiquen a un colectivo artístico. Las distintas tendencias se entrecruzan unas a otras, pero no para aglutinarse, sino para estallar en innumerables direcciones divergentes. Tantas que lo que resulta es una ausencia de cualquier dirección sobresaliente.

Entonces, ¿es posible precisar el papel de la subjetividad en las prácticas artísticas de nuestro tiempo? No parece, repetimos, que el pluralismo del presente responda ante todo al nuevo papel alcanzado por la subjetividad. Esto es, que sea su efecto directo e inmediato. Aunque la exclusión de una causalidad primordial y directa no quiere decir que el protagonismo de la subjetividad no haya influido en forma alguna. Habrá influido en tanto parte de una compleja trama de relaciones.

Pero, concretando más la pregunta anterior, lo que ahora nos interesa saber es el papel de la subjetividad en la composición interna de las obras, no ya en su orientación individualista, en su sustraerse a corrientes globalizadoras. Y dentro de la composición interna de las obras, nos interesamos en este apartado por el componente expresivo, el mecanismo simbólico de la expresión. ¿Cuál es a este respecto el papel de la subjetividad? Como se comprenderá, aquí sólo nos cabe responder con ligeras indicaciones, al ser la cuestión planteada más propia de una Historia del arte.

Si nos remontamos al Romanticismo, vemos que las tendencias explícita y decididamente expresionistas que se inician en ese momento (aunque sin pretenderse aún contenido único de las obras) forman parte de una cultura que se vuelca al interior. Se vuelve hacia la intrahistoria; bucea en la tradición para rescatar lo más auténtico del pasado. Se torna hacia lo intrasubjetivo, pues confía en que la naturaleza y lo genérico humano muestran su faz más genuina a la visión interior. Es una cultura que advierte tempranamente los riesgos del progreso técnico o industrial, y reacciona buscando en la naturaleza originaria y subyacente la respuesta a los nuevos interrogantes que suscita el devenir histórico. Mira a la interioridad del yo porque espera que ahí se le revele el fondo secreto que vincula a los hombres entre sí y con el resto de los seres naturales.

El arte sintoniza perfectamente con esos propósitos. Es particularmente adecuado para llevarlos a cabo. Posee cualidades que le dan una peculiar aptitud para ver en el interior del yo y descubrir allí las resonancias de la naturaleza. Como ha mostrado Charles Taylor (1996), el giro expresionista que se inicia a finales del siglo XVIII está vinculado a la idea de *naturaleza como fu en te interior*. O sea, la naturaleza en tanto se manifiesta en el interior del hombre. Así, cuando el arte se hace expresionista, es para desvelar los aspectos recónditos de la naturaleza y lo que de ésta pervive en el mundo del hombre. El arte romántico, expresionista y heraldo de la subjetividad, tiene poco que ver con la expresión de sentimientos biográficos. El afianzamiento en lo subjetivo (que no es ya el territorio del sujeto soberano, dominador del mundo, que todo lo reduce a proyecto humano, sino lo propio del sujeto en el que emerge la naturaleza como fuente interior de

sentido y realidad), no impide -sino, antes bien, propicia- que los románticos se percibieran como "articuladores de algo mayor que ellos mismos: el mundo, la naturaleza, el ser, la palabra de Dios. Su preocupación primordial no era la expresión de sus sentimientos" (Taylor, 1996: 449).

Al margen de otros avatares importantes, la subjetividad adquiere una figura original con la eclosión del expresionismo en la Europa central de comienzos del siglo XX. El expresionismo germina en un mundo consciente del declive de sus formas de vida tradicionales, del agotamiento de las pautas culturales dominantes, que oscilaban -en lo tocante al arte- entre la representación naturalista y el esteticismo. En los últimos años del XIX se absolutizan los valores estéticos, dejando apenas lugar a otro tipo de valores. A la vez, en curiosa connivencia, el naturalismo impera en los distintos campos de representación artística, pintura, teatro, etc. El expresionismo cobra vida en contienda con ambos supuestos. Carga al arte de significaciones trascendentes; repudia el objetivismo naturalista.

En el fondo, lo que está en juego es una nueva definición de las relaciones entre lo objetivo y lo subjetivo, el yo y el mundo. El expresionismo de las vanguardias comporta un modo distinto de ver, no sólo en los designios de la visión sino también en los aspectos u objetos sobre los que recae. Pero ese modo de ver es efecto de una nueva relación entre la subjetividad y el mundo. En un escrito de 1916, *Expresionismo*, Hermann Bahr (1988: 53) resume lúcidamente la actitud profunda de esta corriente artística:

> La humanidad tiene la costumbre de que, siempre que ha vivido durante un tiempo plenamente entregada a lo visible, plenamente embebida en lo perceptible por los sentidos -tan plenamente que todo lo invisible se le escapa-, de pronto da un giro brusco y se vuelve otra vez hacia lo invisible, hasta tal punto que acaba por no querer seguir viendo lo visible. Llegan entonces los tiempos de escucha, de escucha hacia dentro en silencio: los tiempos a los que la noche les comienza a hablar.

Bahr, en línea con *Abstracción y empatia* (1908), de W. Worringer, probablemente el libro que más influyó en la autocomprensión de las vanguardias históricas, interpreta la reacción expresionista como confirmación de la bipolaridad que gobierna la historia del arte, haciéndole oscilar entre el impulso empático de proyección sentimental y comunión con el mundo y el impulso de abstracción, de retirada del mundo, de ensimismamiento y depuración de lo orgánico y sensorial, que predomina en momentos de aguda inquietud espiritual, tal como ocurre en los tiempos en los que surge el expresionismo, "los tiempos a los que la noche les comienza a hablar". Así, el expresionismo se vuelve hacia lo invisible. Pero lo invisible se relaciona ante todo con el mundo interior, el reino de la subjetividad.

El efecto visual de las nuevas relaciones entre la subjetividad y el mundo se plasma directamente en la pintura. El impresionismo de las últimas décadas miraba todavía hacia

lo externo, a las formas naturales. Su visión aspiraba a ser (cosa distinta es que ello pudiera lograrse) una visión puramente retiniana, en la que sólo contasen los estímulos de luz en la retina, la imagen sensorial que en ésta se forma. Pretendía que se desvaneciese en lo posible lo subjetivo de la visión, lo que el hombre pone de sí mismo en la mirada. El expresionismo pictórico busca exactamente lo contrario. Quiere subjetivizar al máximo la visión. Y para acentuarlo del todo, para lograr que la visión se convierta en órgano de la subjetividad, se desinteresa de las formas externas, de los objetos naturales. No se conforma con el rechazo de la pintura mimética: llega en sus momentos más combativos a impugnar toda modalidad de representación.

Las alternativas en el modo de visión, a su vez, remiten al conflicto entre la experiencia íntima y el lenguaje establecido, conflicto del que brota la línea de fuerza acaso más determinante del expresionismo. El sentimiento de una crisis lingüística atraviesa la cultura de la época. Desde ángulos distintos, se expanden las dudas acerca de la capacidad del lenguaje para articular y transmitir los significados de la experiencia vivida. Se desconfía del poder de las palabras para nombrar lo que hay de más íntimo y propio en las vivencias de cada uno, la inmediatez y fecundidad de la experiencia personal. El lenguaje se compone de significaciones objetivadas y convencionales. Está vinculado a la trama externa del mundo, como las imágenes pictóricas a las formas naturales. De ahí que no se pueda verbalizar ni comunicar la interioridad subjetiva.

No hace falta insistir en un argumento tan conocido. Por citar alguna referencia destacada, recuérdese que, en *La Vierta de Wittgenstein*, Janik y Toulmin (1974: 147) señalan que su hipótesis nuclear acerca de la cultura vienesa es la de "que para ser un artista o intelectual de la Viena *fin-de-siecle*, consciente de las realidades sociales de Kakania, se había de encarar el problema de *la naturaleza y límites del lenguaje*, *la expresión y la comunicación*. De algún modo, éste era el eje vertebrador de las restantes cuestiones que atraían a la cultura de la época. George Steiner ha mostrado en sus escritos un gran interés por dicho problema, abordándolo de forma detenida y esclarecedora en *Presencias reales.* Plantea ahí que la retórica y la poética se han ocupado desde siempre del tema de la insuficiencia de las palabras. Pero la idea de esa insuficiencia no era óbice para dar por establecida una alianza de fondo entre la palabra y el mundo, o sea, entre el discurso y la realidad. Dicha alianza sólo se cuestiona con la crisis del lenguaje -la incertidumbre acerca del alcance y valor de los significados, la duda misma de que se pueda atribuir un significado estable y delimitado a los enunciados- que tiene lugar entre 1870 y 1930. La trascendencia de los resultados no deja lugar a dudas: "La ruptura de la alianza entre la palabra y el mundo constituye una de las pocas revoluciones del espíritu verdaderamente genuinas en la historia del Occidente y define la propia modernidad" (Steiner, 1988: 118).

A esa perspectiva conviene añadirle otra, la del reforzamiento de lo subjetivo que llevan a cabo las corrientes de que se nutre el expresionismo. A la par que se desconfía del lenguaje se aviva la subjetividad. Así, la desconfianza en el lenguaje se agranda cuando lo que hay que verbalizar es el mundo subjetivo. A más ardor y capacidad expansiva del yo, más pobres y cortas se quedan las palabras que pretenden nombrarlo.

En la famosa *Carta de Lord Chandos* (publicada en 1902), el mejor testimonio de la crisis de lenguaje en que se sumergen los creadores, se lee:

> Es como si yo mismo estuviera en fermentación, echando burbujas, borboteantes y brillantes. Y todo esto en una especie de pensamiento febril, pero pensamiento con un material más inmediato, más fluido, más ardiente que las palabras. También son remolinos, pero no semejantes a los remolinos del lenguaje, que parecen conducir a perder pie, sino, de algún modo, hasta mí mismo, hasta el más profundo regazo de la paz (Hofmannsthal, 1981: 37).

Pero no es éste un yo que se pretenda principio ordenador del mundo, al modo cartesiano. No es el yo constituido en polo de todas las relaciones, desde el que todo se configura y el que todo lo determina, a partir de la autoafir-mación de su identidad sustantiva. Ni siquiera es el yo romántico, que se siente en profunda armonía y continuidad con la naturaleza. Antes bien, el yo del expresionismo ha perdido la confianza espontánea en la naturaleza. El proceso de "desencantamiento" a que está sometido el mundo en su generalidad, hace que a sus ojos la naturaleza se reduzca a un oscuro sistema de necesidades que lo determina externamente y limita su campo de posibilidades. La naturaleza y el mundo son una exterioridad a la que el individuo se enfrenta. En definitiva, el expresionismo siente una insuperable dualidad entre el yo y el mundo exterior. Se retrotrae, en consecuencia, hacia el mundo interior. Ahora bien, ¿qué busca en ese mundo?, ¿el mundo interior del individuo es un punto de llegada o una puerta que se abre a alguna dimensión ulterior?

La respuesta de Kandinsky, sin ser exponente de todas las variantes del expresionismo, resulta bastante sintomática. En este punto sí se produce una positiva familiaridad con la perspectiva del Romanticismo: al igual que éste, la mayoría de las tendencias expresionistas exploran el mundo interior persiguiendo algo que, aun en su indefinición inicial (o última) es siempre transpersonal. Todo el expresionismo se resume en este principio: el arte es expresión del mundo interior. De ese mundo derivan todos los dispositivos del arte. Sus contenidos simbólicos, las formas que los articulan y los colores con que se impregnan, responden a la necesidad interior del artista. Frente a los colores, formas o figuras que dependían en su lógica compositiva del orden natural, que eran trasunto de colores o formas naturales, el expresionismo reivindica el criterio único de que los colores o formas se rijan por las exigencias espirituales del creador, dando plena vigencia a su mundo interior.

No hay duda de que, con Kandinsky, el centro de gravedad artística se desplaza resueltamente al mundo interior. Pero eso no quiere decir que el arte quede finalmente polarizado por la intimidad biográfica del artista. Para él, lo que el arte ha de expresar es lo 4 espiritual", a lo que se alude desde el mismo título de uno de sus más conocidos escritos: *De lo espiritual en el arte.* La caracterización de lo espiritual por Kandinsky queda un tanto imprecisa. Sin embargo, no es tan incierta como para no advertirse que corresponde a un orden prerracional, en el que lo objetivo y lo subjetivo no están

separados en compartimentos estancos, por obra del concepto y la reflexión lógica. Un orden de experiencias, arraigado en el fondo primigenio de la vida, y atravesado por fuerzas e impulsos psíquicos que brotan libremente. Un orden de deseos y pulsiones aún sin cristalizar, que responde a los estímulos externos fundiéndolos con incitaciones propias. En cualquier caso, algo que trasciende a la singularidad biográfica de un artista, que pertenece al tronco común de lo humano.

De hecho, para Kandinsky (1982: 72), la necesidad interior aúna tres tipos distintos de necesidad. De acuerdo con ellos, el artista ha de expresar, primero, lo singularmente propio ('elemento de la personalidad"); segundo, lo propio de su época ("elemento del estilo, *como valor interno*, constituido por el lenguaje de la época"); tercero, lo propio del arte en general ("elemento de lo pura y eternamente artístico"). Los dos primeros elementos ponen en juego lo subjetivo y temporal; el tercero, lo objetivo y eterno. Pues bien, a partir de ahí se establece el criterio de que la obra de arte alcanza su excelencia cuando en ella predomina el tercer elemento, objetivo, el de lo pura y eternamente artístico. La medida del progreso artístico consiste en la preponderancia paulatina de lo espiritual subyacente a las variaciones estilísticas y a las particularidades psicológicas.

Tal valoración nos hace pensar que lo genuinamente subjetivo —modulado por el lenguaje artístico epocal- debe ser algo así como el terreno en el que aflora lo transpersonal y sempiterno de la vida del espíritu, ese fondo primigenio de la existencia invocado por el arte. Así, el arte expresa lo subjetivo y, a través suyo, se expresa lo espiritual objetivo: a través de lo primero irrumpe y se despliega lo segundo. Lo pura y eternamente artístico "es el elemento objetivo que se hace comprensible con ayuda del elemento subjetivo" (id.: 74).

De esa forma, el arte deja de ser una mera prolongación de la biografía del artista. No lo es ya para Kandinsky, quien finalmente, y por un camino opuesto, llega a una posición no muy lejana de la de Mondrian, cuando éste dictamina que "hay que vencer la expresión individual", pues sólo así podrá crearse una composición plástica cuya apariencia no remita directamente a la realidad visible. "Dejemos a un lado el yo y la existencia personal para fundirnos en una experiencia más amplia", reclamaba, por su parte, Kokoschka.

La experiencia subjetiva cobra un protagonismo distinto en el *expresionismo abstracto* americano. A veces se discute la conveniencia de aplicar a este movimiento la denominación de expresionismo. Pero aun cuando se distinga en varios aspectos del expresionismo clásico, incluye, en nuestra opinión, un elemento esencial entre los que comúnmente se atribuyen a la tendencia expresionista: *ensalza el acto creativo hasta el punto de considerar la obra resultante como un vestigio de aquél.*

Al menos, así es en la *action-painting,* una de las varias corrientes -no siempre coincidentes entre sí- que se agrupan bajo el nombre de "expresionismo abstracto", pero acaso la más representativa. Para la *pintura de acción*, lo que el cuadro expresa es ante todo el acto mismo de pintar en lo que tiene de pura actividad, libre, espontánea, gozosa. Lo que importa es la acción física de pintar, enfrentada a la materialidad del lienzo y a los colores, que son por un lado destellos de luz y, por otro, masa tangible, lo matérico de la

pintura. Por contra, ha dejado de importar la representación de objetos o la transmisión de opiniones. No hay más tema en los cuadros que la propia acción pictórica. En palabras de Harold Rosenberg (1959: 25):

> En cierto momento, a un pintor americano tras otro el lienzo empezó a parecerle un campo en el que actuar -más bien que un espacio en el que reproducir, recrear, analizar o expresar' un objeto, real o imaginado. En el lienzo no iba a producirse un cuadro, sino un acontecimiento.
>
> El pintor ya no se acercaba al caballete con una imagen en la mente; iba hacia éste con un material en su mano para hacerle algo a ese otro material que tenía enfrente. La imagen sería el resultado de ese encuentro.

Las vanguardias anteriores lucharon para que se valorara el cuadro en sí mismo, al margen de sus referencias externas. La *pintura de acción*, por encima del cuadro, valora el acto de pintar. Retrotrae el objeto artístico al acto en que se produjo, al gesto de pintar, gesto que de por sí es plenamente significativo. El cuadro es trazado y huella de la actividad pictórica.

Es ésta una actividad pulsional, prerreflexiva, que no atiende a ideas previas ni a fines o motivos externos al propio hecho de pintar. Una actividad en la que cuenta el empuje corporal inmediato, la reacción del momento ante tales o cuales estímulos presentes, los impulsos instantáneos. Inmediatez e instantaneidad. Nada más lejos de esta pintura que la mediación especulativa y la remisión al recuerdo. Aquí no se parte de bocetos preexistentes en la cabeza del artista, que se recuerdan a la hora de plasmarlos en la tela. En este punto, el expresionismo abstracto contradice notablemente el planteamiento de Croce que, como se sabe, escinde la ejecución material de la obra de su creación originaria intramental, de forma que aquella ejecución externa, de darse, remite a través del recuerdo a la creación previa en el interior de la mente del artista.

El pintor de acción no reconoce otra realidad, contenido temático, sentido ni significación, que los que advienen en el proceso creativo. Lo único por lo que se deja condicionar es por la fuerza de los colores y la materialidad de la pintura. Su acción sólo queda restringida por las exigencias de la materia a la que se enfrenta: la textura del lienzo, el óleo, la cera, en general, las manchas de pigmento. De ahí resulta un efecto sorprendente, una inversión de prioridades entre los ingredientes del campo visual. La pintura tradicional pretende que las manchas de pigmento se trasfiguren en imágenes a ojos del espectador, cuando éste se sitúa a una distancia adecuada. Es decir, que se vean las imágenes y no los pigmentos. En cambio, la *action-painting* busca el recorrido inverso, quiere que la visión remonte a la fuente material de la pintura: suprime la figura para que, en su lugar, resplandezca el pigmento, lo matérico de la pintura. Intenta que la visión se detenga en las manchas de pintura. Pero lo intenta porque sabe que los cuadros acaban finalmente expresando las virtualidades propias del componente matérico de la pintura: una física de los colores capaz de despertar por sí misma formas, vibraciones de luz y, también, dinamismos, impulsos, estímulos. En este sentido, se trata sin duda de

una pintura que hay que encuadrar dentro del expresionismo

Desde otro ángulo, Rosenberg mantiene que en la pintura de acción el acto de pintar es inseparable de la existencia del artista: "La nueva pintura ha roto toda distinción entre el arte y la vida" (id.: 28). Hay que reconocer que en gran medida es así, pero conviene añadir alguna matización. El acto creativo, ciertamente, no está escindido ni distanciado del resto de la actividad humana. Cabría decir que es un episodio más dentro de la trama pulsional, expansiva y forjadora, de la existencia del artista. Pero eso no significa que la creación sea un acto indiferenciado, que en nada se distinga de los otros. Antes bien, supone elección (en el acto creativo hay una parte de automatismo, sólo una parte) y discernimiento estéticos. Aunque, ante todo, la acción de pintar sea un ejercicio vital, integrado en el argumento único de la existencia.

No es que el arte exprese la vida; él mismo es un trance de la vida, un acto en el que se afirma en plenitud la existencia. La actitud de los pintores de acción recuerda las palabras de Nietzsche (1967: 317), al afirmar que "lo que es esencial en el arte es su perfeccionamiento de la existencia, su provocar la perfección y la plenitud; el arte es esencialmente la afirmación, la bendición, la divinización de la existencia".

De ese modo, el arte está en continuidad con la vida; no es separable de la biografía del artista. Ahora bien, parece que con esto último se alude a cuestiones que desbordan el marco del expresionismo convencional. Desde luego, lo que no se dice es que el arte sea expresión de la vida interior del creador, como quiere el *topos* expresionista. Tampoco se plantea exactamente que el arte sea expresión de la subjetividad biográfica. No se afirma que la obra artística exhiba o exteriorice una biografía íntima, sino que el acto creativo es parte inseparable de la vida del autor. En breve, lo que separa a la *action-painting* del expresionismo convencional es que aquélla no presupone una significación ya experimentada, previa a la obra, y que la obra se encargaría de exteriorizar.

Las precedentes observaciones sobre distintas prácticas expresionistas (la romántica, la de las vanguardias históricas, particularizada en Kandinsky, la de la *action-painting)* han pretendido mostrar su disparidad en lo concerniente al papel y condición que atribuyen a la subjetividad. *No hay una subjetividad homogénea detrás de las diferentes corrientes y autores expresionistas.* Y las diversas figuras de la subjetividad, con sus respectivas prácticas artísticas, *poco tienen que ver con aquella subjetividad ensimismada y vacía que vislumbró Hegel.* Tampoco corresponden, en la línea antes comentada, a la imagen de una subjetividad soberana, que da la medida a todo lo real, segura de sí misma (de su identidad sustantiva), auto transparente.

La subjetividad que informa no sólo el expresionismo, sino el arte contemporáneo en general, es una subjetividad fragmentada, como tantas veces se ha dicho. Tras la "muerte de Dios", ni en el arte ni en otros ámbitos de la cultura y la sociedad es posible un sujeto dotado de identidad sustantiva. El derrumbamiento del orden esencial de fundamentación, el desvanecimiento consiguiente de una concepción unitaria del mundo, produce una onda expansiva que agrieta toda la realidad a la que alcanza. O más propiamente, resquebraja el sentido integrador que se atribuía a esa realidad. Las cosas pierden cohesión explicativa, aparecen la dispersión y la discordancia, los significados

discrepan hasta hacerse incompatibles. En ese contexto no cabe una identidad unitaria del sujeto, ni en su ser, ni en su autoconciencia, ni en la mirada que dirige a las cosas. El sujeto no puede contemplar bajo la misma luz los distintos rostros y parcelas de lo real, ni tampoco las distintas instancias que en él mismo confluyen.

Se dirá que de esta forma hay una apertura de opciones, que se gana en variedad, complejidad y riqueza de posibilidades. Pero a mayor apertura de opciones, mayor dificultad de conjuntarlas en una perspectiva integradora. En lo que corresponde al sujeto, esto le supone estar atravesado por fuerzas en conflicto e impulsos enfrentados. Más aún, después de Freud, cuando la conciencia reflexiva se sabe cercada por dominios que le afectan vivamente y en parte escapan a su control. En la subjetividad se cruzan los embates del inconsciente y los dictados del super-ego. Ella se niega a aceptar cualquier norma que le resulte heterónoma, pero no siempre tiene claras sus opciones éticas. Quiere atender —al menos, en el campo artístico— a los ecos del deseo, pero al modularlos estéticamente siente que se le escapan.

Por todo ello, es un sujeto fracturado: sin integración unitaria de las instancias a que da curso, sin conjunción acabada de sus disposiciones y actitudes, sin llegar a unificar su visión de las cosas ni a ser transparente para sí mismo. Es así en la generalidad de la cultura y en la reverberación que ésta alcanza en el arte.

Los signos de tal providencia en el campo del arte son varios. El primero, las dudas que inundan al sujeto artístico, al creador. Nada le resulta ya evidente. Ni el sentido final del arte ni el protagonismo que a él le corresponde. De ahí la reflexión del arte sobre sus propio destino, contenidos y procedimientos formales; y de ahí la intensificación del papel de la interioridad. Por otro lado, la desconfianza en el lenguaje artístico: el sujeto, inseguro de sí mismo, extiende la inseguridad a los lenguajes del arte; no confía del todo en sus capacidades expresivas. La creación conlleva un enfrentamiento con el lenguaje. Y todo esto, sin contar con la expresa apelación al inconsciente, a lo enmascarado y oculto, a lo inefable, que se da en tantas tendencias del arte contemporáneo, no sólo en el surrealismo. O, en otro aspecto, la desaparición de las formas orgánicas en la obra de arte, a que ya hicimos referencia: la fragmentación de la obra es correlativa a la fragmentación del yo.

De cualquier modo, la fractura de la subjetividad se aduce aquí con vistas a excluir la idea de que la expresión artística consiste en la revelación de un yo autotransparente y afincado en su propia identidad. En el mejor de los casos, el yo que entra en juego, si se refiere a sí mismo, es sólo para descubrirse. Se trata de un yo invocado, nunca supuesto con anterioridad.

4.4. ¿Significado lingüístico o prelingüístico?

Tras el recorrido por las figuras de la subjetividad en los movimientos expresionistas, pasaremos en el capítulo siguiente a la consideración de las teorías que dan cuenta de

dichos movimientos. Saltaremos de las prácticas efectivas a las reflexiones teóricas que procuran arrojar luz sobre aquéllas, a las teorías que pretenden explicar la naturaleza y procedimientos de la expresión artística. Pero antes, abordaremos una cuestión que subyace tanto a algunas de esas teorías como a la autocomprensión y ánimo instigador de los propios movimientos expresionistas: la cuestión de si hay una significación previa a la articulación lingüística.

En páginas precedentes se hizo una breve referencia a la crisis del lenguaje, en las primeras décadas del siglo XX, por la que se cuestionó la certeza y persistencia del vínculo entre las palabras y las cosas -el lenguaje y el mundo-, sembrando toda clase de dudas acerca del alcance y valor de los significados lingüísticamente instituidos. Dicha crisis llevó a la formulación de problemas teóricos que cubrían diversos aspectos de la experiencia lingüística. En otra ocasión (García Leal, 1995a: 37-58), comentamos dos planteamientos sobre el particular, de comienzos del XX, uno de los cuales llevaba a la redefinición de la especificidad del lenguaje artístico, y otro que (desde posiciones fenomenológicas) defendía la existencia de una significación prelingüística, o mejor, de una significación anterior al lenguaje fáctico, modulado por el uso comunicativo. En este mismo libro ya nos hemos ocupado de las peculiaridades del lenguaje artístico. Vamos ahora a volver sobre el tema de la significación prelingüística.

En muchos casos, ese tema va más allá o nada tiene que ver con la desconfianza en los lenguajes establecidos experimentada por ciertos artistas. Pero, en otros, la pregunta por una significación prelingüística parece dar cuerpo teórico a una sospecha intuitiva, la de que hay un plano de significación, animado por experiencias de especial intensidad y pródigo en contenidos reveladores, del que el lenguaje no puede dar cuenta del todo. Surge entonces la tentación de saltar al otro lado del espejo (en que se reflejan los significados lingüísticos), y adentrarse en ese territorio secreto por ver si algo se alumbra en su interior. Se pretende así acceder finalmente a una fuente originaria de significación, encubierta por el uso y consiguiente desgaste de las palabras. Acceder al territorio virgen en el que el sentido dimana inmediatamente -o sea, sin mediaciones lingüísticas- de esa fuente.

En ciertos momentos de la Estética, dicho territorio tuvo como centro de gravedad el concepto de vivencia. Se buscó que la articulación del territorio girase en torno a él. Pero no es éste el lugar para la exposición del concepto ni del papel que cumple en la Historia de la estética. Nos remitimos, pues, a los conocidos análisis de Gadamer, en *Verdad y método*. A título orientativo, nos quedamos con el siguiente párrafo:

> La vivencia estética no es sólo una más entre las cosas, sino que representa la forma esencial de la vivencia en general. Del mismo modo que la obra de arte en general es un mundo para sí, también lo vivido estéticamente se separa como vivencia de todos los nexos de la realidad. Parece incluso que la determinación misma de la obra de arte es que se convierta en vivencia estética, esto es, que arranque al que la vive del nexo de su vida por la fuerza de la obra de arte y que sin embargo vuelva a

> referirlo al todo de su existencia. En la vivencia del arte se actualiza una plenitud de significado que no tiene que ver tan sólo con este o aquel contenido u objeto particular, sino que más bien representa el conjunto del sentido de la vida (Gadamer, 1977: 107).

Se destaca ahí lo que la vivencia estética conlleva de quiebra del flujo ordinario de la vida. No tanto porque la vivencia se aísle o distancie del resto de la vida, sino porque da a ésta un nuevo tono y realce. Si rompe los nexos habituales con la realidad, es para recrearlos en otra dimensión, renovando su alcance. La vivencia que está en el origen de obra de arte genera un plexo de sentido: actualiza el pasado a través de la memoria, adelanta el porvenir, agrupa coherentemente lo disperso, descubre conexiones desapercibidas, ilumina registros oscuros de la existencia. El transcurrir cotidiano, que con frecuencia se pierde en lo irrelevante, adquiere en la vivencia una intensidad particular. Pone al individuo frente a su propia existencia, frente a sí mismo y frente al mundo, y lo empuja hacia nuevas direcciones del sentido. La vivencia estética, en breve, comporta descubrimiento de sentido. Y, en esa medida, se proyecta sobre el resto de la vida.

Eso es así, al menos, para las estéticas que sitúan su centro de gravedad en el concepto de vivencia. Es cierto que todo esto no supone por sí mismo la apelación a una significación prelingüística. Pero la prepara de algún modo. Hay cierta afinidad de fondo (ya que no vinculación necesaria) entre la concepción de la vivencia como sustento o fuente de la obra artística y la atribución a aquélla de una significación previa e irreductible a los significados del lenguaje común. Cuando se habla de la vivencia en tanto lugar originario del sentido, cuando se piensa que el germen de toda gran obra de arte lo constituye una vivencia estética —o *sentimiento*, en la acepción de Croce—, se tiende a polarizar la significación en la propia vivencia antes que en los usos comunes y públicos del lenguaje. Se apunta (aunque, repetimos, no de forma necesaria) hacia lo que hoy llamaríamos una "teoría internalista" del significado.

No debe ser ajeno a esto el planteamiento de Croce, que después comentaremos, respecto a la construcción *internalista* de la obra de arte: su dictamen de que la obra está ya plenamente conformada en el interior de la mente del artista. Por ahora, nos interesa la consideración más general de que la experiencia interna —tal como se concentra en la vivencia o a través de otras disposiciones y actitudes similares- es un factor más determinante de la significación que el uso comunal de las palabras. O, en otros términos, que la significación vivencial precede y posibilita los significados lingüísticos. De algún modo, esta última afirmación encuentra su coherencia final en el supuesto de que si nos remontamos al origen de la trama lingüística, si se retrocede cada vez más en la cadena compositiva del lenguaje, descomponiendo sus elementos en otros más básicos, al final nos encontramos siempre, como algo irrebasable, con la significación vivencial. De forma que los significados lingüísticos son reductibles o, al menos, pueden explicarse en términos de ésta.

La problemática en torno a la vivencia estaba vinculada a determinadas corrientes

filosóficas. El propio concepto arrastraba múltiples y definidas implicaciones filosóficas. Y perdió actualidad a la par que aquellas corrientes en que se sustentaba. Pero las cuestiones que suscitó, sus orientaciones de pensamiento, algo de su inspiración primordial, perviven en otros autores y tendencias. Aunque el planteamiento tipo que hemos sugerido adopta en casi todos ellos modalidades diversas, no asimilables en todos sus extremos. En lugar de "vivencia" puede hablarse sin más de "experiencia interna", para descargar connotaciones equívocas, o de "estados mentales". Ahora bien, lo que queda de la antigua problemática es el punto en debate de si los significados lingüísticos son o no explicables en términos de la experiencia interna o de los estados mentales, es decir, si pueden explicarse en términos de algo prelingüístico. Por más que la caracterización de lo prelingüístico comporte matices diversos en los distintos discursos que se ocupan de la cuestión.

Hay muchos autores en los que podría seguirse la reciente discusión sobre el particular. Una de las argumentaciones que parecen más interesantes es la que lleva a cabo John Searle (1992 y 1996). En ella se defiende la prioridad determinante de los estados mentales sobre los significados lingüísticos, aunque, obviamente, sin partir de los presupuestos filosóficos antes apuntados ni gravitar sobre el concepto de vivencia.

Searle afirma que su explicación del significado (al igual que la de Frege) es *internalista*, en tanto mantiene que *las proferencias lingüísticas sólo son comprensibles en virtud de algún estado mental en la cabeza del hablante y del oyente.* Explica, pues, los significados lingüísticos en términos de estados mentales prelingüísticos. Y habrá que preguntarse en qué medida esos estados mentales contienen ya alguna forma de significación.

Podría pensarse que una explicación internalista como ésta entra en conflicto con aquella otra explicación, de raigambre wittgensteiniana, en la que se privilegia el significado público de las palabras, tal como queda establecido por las convenciones gramaticales y de uso. Por ejemplo, Apel (1981) cree que ambas explicaciones son incompatibles.

En tal caso, la explicación inspirada en Wittgenstein, en tanto alternativa al internalismo del significado, tendría que negar que el significado de las proferencias pudiera ser explicado en términos del estado mental (prelingüístico) del hablante, y menos aún que fuera reductible a éste. Al contrario, el significado de las proferencias vendrá determinado por la significación pública de las palabras, tanto en lo que corresponde al hablante como al oyente. Así, si podemos hacer proferencias, y comprender las que se hacen, es porque ya tenemos competencia lingüística: conocemos el significado permanente de las expresiones; o sea, conocemos el significado público del lenguaje, establecido por convenciones y definido intersubjetivamente, en consonancia con el uso práctico de reglas. En definitiva, el conocimiento del lenguaje público es lo que hace posible que hagamos y entendamos las proferencias. Todo ello no obsta para que los actos de habla tengan también un significado intencional. Pero, en cambio, sí supone que las intenciones sólo toman cuerpo cuando están mediadas por el significado público de las palabras, cuando se conforman lingüísticamente. La realización del acto de habla

se cumple felizmente porque las intenciones están "construidas" por el hablante de acuerdo con las convenciones y significaciones reguladas por el uso, las mismas que al oyente le permiten captar las intenciones.

Ahora bien, no está del todo claro que ambas explicaciones, la que privilegia el estado mental prelingüístico y la que privilegia el significado público e intersubjetivo del lenguaje, sean radicalmente incompatibles. Al menos, no lo está para el propio Searle, quien, pese a reconocer el carácter internalista de su teoría, no ve contradicción alguna entre la remisión a lo prelingüístico y el hecho de que el significado sea también un asunto de reglas y convenciones. Así, él mismo ha precisado que "el significado es más que un asunto de intención, es un asunto de convención" (Searle, 1991a: 440). Y en el mismo texto reprocha justamente a Grice que -en el artículo "Meaning", de 1957- "no logra dar cuenta de hasta qué punto el significado es un asunto de reglas o convenciones" (id.: 439).

Si desde la perspectiva internalista y la convencionalista se conviene en que el significado es a la vez un asunto de intención y de convención, lo que realmente está en litigio es la prioridad lógica de uno o el otro extremo. Searle admite que las intenciones son reconocibles cuando adoptan un significado públicamente identificable, o sea, se someten a normas de expresión convenidas intersubjetivamente. Pero mantiene que los significados lingüísticos sólo son comprensibles a partir de estados mentales prelingüísticos. De ahí la prioridad incuestionable de las intenciones o, en general, los estados mentales.

Para precisar algo más los términos, conviene desde ahora atenerse a la distinción de Searle entre Intencionalidad e intención. La Intencionalidad (con mayúscula) significa direccionalidad, orientación hacia algo. Es lo propio no de todos los estados mentales, sino sólo de aquellos que se proyectan u orientan hacia las cosas del mundo. "La Intencionalidad es aquella propiedad de muchos estados y eventos mentales en virtud de la cual éstos se dirigen a, o son sobre o de, objetos y estados de cosas del mundo" (1992: 17). Los estados de ansiedad, complacencia, excitación, irritabilidad, etc., pueden no dirigirse en particular hacia cosa alguna; y por lo mismo no serán Intencionales. En cambio, el deseo, la creencia, o similares, lo son necesariamente, pues han de estar orientados hacia algo: siempre se cree o se desea alguna cosa. Aunque los estados Intencionales no requieren que a cada momento se sea consciente de ellos. Por otro lado, la intención (con minúscula) es, en el sentido habitual de la palabra, el propósito o intento de hacer algo. La intención es sólo un tipo entre otros de Intencionalidad.

Pues bien, Searle defiende la prioridad *evolutiva y lógica* de la Intencionalidad sobre el significado y las convenciones que lo envuelven:

> Una consecuencia natural del enfoque biológico defendido en este libro es considerar al significado, en el sentido en que los hablantes quieren decir algo por medio de sus emisiones, como un desarrollo especial de formas más primitivas de Intencionalidad. Así interpretado, el significado de los hablantes sería enteramente definible en términos de formas más primitivas de

> Intencionalidad. Y la definición no es trivial en este sentido: definimos el significado del hablante en términos de formas de Intencionalidad que no son intrínsecamente lingüísticas. Si, por ejemplo, podemos definir el significado en términos de intenciones habremos definido una noción lingüística en términos de una noción no lingüística aún cuando muchas, quizás la mayoría, de las intenciones humanas se realizan de hecho lingüísticamente (id.: 168).

Esta defensa de la primacía de la Intencionalidad se enmarca en un enfrentamiento de largo alcance contra todas las formas de conductismo y funcionalismo preponderantes en las ciencias humanas. Nada hay por nuestra parte, que objetar a esa orientación general. Las dudas tienen que ver con los desarrollos concretos y ciertas conclusiones parciales. Searle habla de una prioridad evolutiva y lógica de la Intencionalidad. Pero vamos a separar ambos aspectos, pues entendemos que merecen diferente valoración.

La prioridad *evolutiva* de la Intencionalidad sobre el significado lingüístico no plantea mayores inconvenientes, ni en el plano filogenético ni en el ontogenético. Parece evidente, por lo que toca a la filogénesis, que la especie humana en sus estadios primitivos de desarrollo carecía de un lenguaje articulado. Y sin embargo, se daban estados mentales: unos Intencionales, como los deseos y temores; otros, simples estados, de ansiedad, complacencia, malestar, sin dirigirse hacia nada en particular. Y, además, se realizaban gestos o ademanes, se emitían sonidos, que con mayor o menor grado de conciencia servían para exteriorizarlos. En ocasiones, los estados Intencionales se expresaban a través de señales con la decidida intención de comunicarlos a los demás. Pues bien, todos aquellos estados anímicos eran prelingüísticos, no estaban conformados lingüísticamente o, como se diría en filosofía del lenguaje, carecían de un contenido proposicional. En ausencia de un lenguaje articulado, el gesto -por ejemplo, de dolor- no era, no podía ser lingüístico. Ni tampoco era lingüística la intención subyacente al uso del gesto. (Incluso podría aquí introducirse la perspectiva expuesta por Grice sobre la prioridad de los significados naturales, en los que se establece una relación natural entre dos cosas -el humo y el fuego, el gesto de dolor y el dolor-, frente a los significados no naturales o convencionales, en los que la conexión entre el signo y el significado se define por acuerdo voluntario, tal como ocurre con el signo lingüístico y su significado. De esta forma, la acepción de "significado convencional" deriva o es subsidiaria de la acepción de "significado natural".)

Lo mismo es aplicable, en lo que corresponde a la ontogénesis, al desarrollo del individuo. En las primeras etapas de su vida, el niño tiene estados Intencionales prelingüísticos que comunica por gestos, sin dominar aún el uso del lenguaje. La mayoría, si no todas, las intenciones del niño en sus primeros tiempos tampoco son lingüísticas.

Hasta aquí, el punto de vista de Searle no plantea problemas. Otra cosa es cuando nos trasladamos del plano evolutivo al plano lógico. Así, ¿la prioridad *evolutiva* de la intención sobre el significado lingüístico se prolonga actualmente como prioridad *lógica*?. La respuesta de Searle es afirmativa. Pero, ¿qué formas de Intencionalidad, qué

modalidades de intención tienen prioridad lógica sobre el significado lingüístico?

Alguien podría creer que las modalidades de la intención por las que nos preguntábamos debieran concretarse en las intenciones del individuo adulto que se dan en los actos de habla. De ese modo, lo que Searle estaría planteando sería que actualmente, tras la evolución histórica alcanzada, después incluso del proceso de socialización seguido en nuestra formación personal, nuestra *intención de decir algo* tiene prioridad lógica sobre el significado lingüístico y sus convenciones. Pero, a poco que se piense, resulta evidente que esto no es en modo alguno lo que mantiene Searle. La intención de decir algo, casi resulta tautológico afirmarlo, tiene un contenido proposicional: es inseparable e indistinguible del contenido proposicional. Está pues, a todas luces, articulada lingüísticamente. No cabe por tanto una prioridad lógica de esa intención sobre el significado lingüístico. La prioridad lógica habrá que buscarla en otro lado.

De advertirlo bien, lo que el texto últimamente citado afirma es la posibilidad de definir el *significado del hablante* en términos de formas de Intencionalidad que no son intrínsecamente lingüísticas. El significado del hablante está ya articulado lingüísticamente. En él se ponen en juego tanto *la intención de significar* del hablante como *el significado de las propias palabras*, significado que se rige por las convenciones gramaticales y las reglas de uso. Por cierto, eso último es lo que hace que Searle no vea contradicción alguna entre su explicación internalista y la explicación wittgensteiniana del significado. El también reconoce que, en parte, el significado viene determinado por las convenciones gramaticales y las reglas de uso del lenguaje. Así pues, las convenciones lingüísticas constituyen un elemento imprescindible en su propia argumentación. Aunque, además de las convenciones, en el significado del hablante también cuente, como otro polo determinante, su intención de significar.

A partir de ahí se introduce la cuestión que aquí nos interesa. La prioridad lógica postulada, repetimos, no se da entre la intención de decir algo y el significado lingüístico, sino entre el significado del hablante -inseparable de la intención de decir algo- y otras formas de Intencionalidad no lingüísticas. En otras palabras, Searle cree que *el significado del hablante*, *que es un significado lingüístico*, *es posible definirlo en términos de Intencionalidad no lingüística.* ¿Qué pensar respecto a esto?

Es ocioso insistir en que en los estadios primitivos del desarrollo de la especie podían darse estados Intencionales, formas más o menos vagas de representarse las cosas o apuntar a ellas, que carecían de articulación lingüística. Lo que ahora nos preguntamos, por nuestra parte, es si en el individuo actual, adecuadamente socializado, pueden darse también *estados Intencionales no lingüísticos.* Creemos, en contra de Searle, que en sentido estricto no pueden darse. Las creencias, certezas, dudas o sospechas, los deseos, son siempre sobre algo. En tanto tal, nos remiten a las cosas y hechos del mundo. Y esa remisión, ese estar volcado hacia el mundo, se traduce o puede traducirse en un contenido proposicional. ¿Qué sería una creencia o un deseo que no conllevasen un contenido proposicional? En definitiva, la Intencionalidad es expresable en proposiciones. Los estados Intencionales son, pues, lingüísticos.

Pero la cosas cambian si nos preguntamos por la posibilidad de que se den en el

individuo actual *estados mentales no lingüísticos*. Aquí la respuesta tiene que ser afirmativa. Tenemos estados de ansiedad, dicha, desconcierto, depresión, y otros por el estilo. Estos no son sobre algo, no apuntan a nada en particular. Sólo consisten en un indefinido estado mental, inexpresable proposicionalmente. No son Intencionales, no son lingüísticos. De forma complementaria, cabe decir que igualmente hay actos locutivos, gestos, miradas, ademanes, que no son actos de habla, y sin embargo son actos significativos: tienen un significado y lo transmiten.

De todo ello resulta que el verdadero y decisivo problema que nos planteamos con Searle tiene dos vertientes. Una: *si los estados mentales lingüísticos son explicables en términos de estados mentales no lingüísticos*. Y otra más particular: *si la intención de significar*, que forma parte del significado del hablante, *es explicable en términos de alguna intención no lingüística* semejante a las que se daban en los estadios primitivos de la humanidad. De ser así, resultaría coherente hablar de una prioridad lógica de lo prelingüístico sobre el significado lingüístico. Searle evidentemente cree en esa prioridad. Y ha intentado desarrollarla argumentalmente. Lo que no le impide reconocer que "muchas, quizás la mayoría, de las intenciones humanas se realizan de hecho lingüísticamente". Pero con ello supone que aún nos quedan algunas, quizás pocas, intenciones no lingüísticas.

Vamos a considerar el problema en cada una de sus dos vertientes, por lo demás, íntimamente unidas. Primero, lo concerniente a los estados mentales; segundo, a las intenciones, que, como se ha dicho, constituyen un tipo particular de estados mentales, o si se prefiere, son concreciones de ciertos estados mentales.

En lo que toca a la explicación de los estados mentales lingüísticos en términos de otros no lingüísticos, lo que Searle repite es que las proferencias lingüísticas sólo llegan a entenderse "en virtud de algún estado mental en la cabeza del hablante y del oyente -el estado mental de captar una entidad abstracta o simplemente de tener un cierto contenido Intencional" (id.: 204). Ahora bien, con esto no se avanza nada en la explicación requerida. Si ese estado mental (en virtud del que entendemos las proferencias) tiene un cierto contenido Intencional, quiere decirse que de alguna forma es ya lingüístico. No es, pues, de extrañar que en virtud de él se comprendan las proferencias lingüísticas. Pero sigue sin explicarse lo lingüístico en términos de algo no lingüístico. Y esto es justamente en lo que habría que avanzar. En otras palabras, tendría que darse un paso que no llega a darse: el de explicar el estado mental con contenido Intencional en términos de un estado mental sin tal contenido, o sea, no lingüístico. En verdad, no creemos que Searle haya encontrado una respuesta satisfactoria o, al menos, se nos escapa la respuesta. Se trata sin duda de una línea de trabajo abierta, y en ella parece inscribirse, con las matizaciones pertinentes al caso, la semántica del rol conceptual. En ésta se incluyen programáticamente las dos afirmaciones siguientes:

> 1. El significado de las expresiones lingüísticas está determinado por los contenidos de los conceptos y los pensamientos para cuya expresión éstas pueden usarse.

2. Los contenidos de los conceptos y pensamientos están determinados por su rol funcional en la psicología de una persona (Harman, 1991: 561).

Desde esta perspectiva, las oraciones no son más que expresiones de nuestra vida mental y, por tanto, lo que otorga significado a las oraciones son las asociaciones psicológicas de la mente. El estado mental del hablante, con las interrelaciones psicológicas que comporta, es pues el que determina en último término el significado de lo que dice. Pero no es el momento de entrar en diálogo con la semántica del rol conceptual.

Volviendo a Searle, conviene subrayar que él no afirma que el estado mental del hablante *determine* el significado de lo que dice. Sólo que quien habla y quien escucha puede comprender la referencias lingüísticas en virtud de cierto estado mental. No plantea por tanto una determinación unívoca del significado. Como, por otro lado, tampoco plantea que los significados o los estados mentales con contenido proposicional sean *reductibles* a estados mentales no lingüísticos, sino que son *explicables en términos de* éstos. Lo que conlleva, eso sí, una prioridad lógica. Sin embargo, bajo nuestro punto de vista, hay razones para creer que los estados intencionales lingüísticos aportan una dimensión cualitativamente nueva que no puede ser explicada en términos de ninguna otra. No se puede descender más en la explicación: lo lingüístico es lo irrebasable en este orden de cosas. Por ese motivo, comprendemos las referencias lingüísticas sólo en virtud de estados mentales que también lo son.

Hasta aquí, lo relativo a los estados mentales en general. En la vertiente de las intenciones, en tanto clase particular de estados mentales, la pregunta que se nos ocurre es si no habría que excluir por principio la posibilidad misma de explicar las intenciones lingüísticas en términos de aquellas otras que no lo son, como, por ejemplo la intención de levantar el brazo para alcanzar cierto objeto. Se trata de dos tipos de intenciones cualitativamente distintos, que corresponden a planos de actuación heterogéneos, a la vez que coexistentes en el tiempo. Y tampoco vemos sentido al intento de explicar las intenciones lingüísticas en términos de actitudes o disposiciones que ni siquiera son intencionales. Bajo nuestro punto de vista, lo que hay *más abajo* de las intenciones lingüísticas no son intenciones prelingüísticas: son impulsos, inclinaciones, conatos, estímulos. En definitiva, disposiciones naturales que conviven con los actos de habla, pero que se dan al margen de éstos, y por sí mismas no pueden explicarlos. Probablemente deban tenerse en cuenta a la hora de elaborar una explicación genética del surgimiento del lenguaje en la especie humana. Pero otra cosa es que las intenciones de decir algo (no se olvide que esto es estrictamente lo que estaba en cuestión) puedan explicarse en términos de las disposiciones naturales de un individuo.

Por otro lado, ¿no es contradictorio hablar, como hace Searle, de "formas de Intencionalidad que no son intrínsecamente lingüísticas"? ¿No acabamos de ver cómo se puede aludir a formas de Intencionalidad no lingüísticas, desde el momento en que se ha asumido la tradición filosófica según la cual la Intencionalidad (con mayúscula) es lo propio de los estados mentales que se dirigen, apuntan a, o son acerca de, algo? Esa

relación de remisión a las cosas se expresa, en la conciencia del individuo socializado lingüística y culturalmente, mediante una proposición. Lo que equivale a decir que la Intencionalidad es de por sí lingüística. Searle respondería que en los estadios primitivos de la humanidad han existido formas de Intencionalidad no lingüística. Ahora bien, nosotros replicaríamos que eso lo damos por descontado, pero que no es ahora lo relevante. La sospecha no apunta a que hubiera Intencionalidad no lingüística en épocas prehistóricas, sino a que pueda haberla en el presente histórico. La presunta contradicción consiste en atribuírsela a individuos socializados lingüística y culturalmente.

Cabe aún elucubrar, aunque Searle no lo aceptaría, con la posibilidad de que las arcaicas formas de Intencionalidad no lingüística correspondiesen hoy día a los estados mentales no intencionales que aún seguimos teniendo, tales como ansiedad, crispación o decaimiento del ánimo. Pero si tales estados, por definición, no son respecto a nada en particular, ¿qué Intencionalidad puede haber ahí? Dejemos, pues, de lado esa posibilidad.

Frente a la propuesta de Searle, u otras afines, destacamos una idea general: el lenguaje ha hecho en alguna medida que seamos como somos, que tengamos las intenciones y estados mentales en la forma en que los tenemos. No se trata evidentemente de que el lenguaje cause o provoque los estados mentales o intenciones de cada individuo. Sino que esos estados e intenciones adoptan las modalidades que adoptan en virtud, al menos en parte, del lenguaje y la cultura en que nos hemos socializado. Searle afirma que los estados mentales hacen posible y delimitan los significados lingüísticos. Sin duda es así en lo que respecta al significado particular de las proferencias de cada individuo, de lo que dice en cada ocasión. Los estados mentales de una persona son responsables de que diga lo que dice, de que se sirva del lenguaje públicamente establecido para componer tales o cuales significados propios. Pero en el orden genérico de la significación, cabe también afirmar, complementando a Searle, que los significados lingüísticos condicionan y modelan nuestros estados mentales, ajustan su verdadero sentido y alcance.

No hay estados mentales remitidos a las cosas y hechos del mundo (o sea, Intencionales) que se constituyan al margen de toda palabra. Estados mentales que, una vez conformados, habría que verbalizar. El lenguaje y los estados mentales son principios complementarios, interdependientes, no reductibles el uno al otro. Ni el lenguaje es un instrumento neutro al servicio de un sentido ya dado, ni los estados mentales son simples efectos derivados del lenguaje. Parece claro que nuestras intenciones y estados mentales responden a profundas pulsiones internas y al juego interactivo que mantenemos con nuestros semejantes. En tal juego y pulsiones hay motivos que dependen tanto de la corporalidad como del comportamiento social o, quién sabe, acaso de las influencias del clima. No son motivos lingüísticos ni resultan reductibles al lenguaje. Pero ello no obsta para que el lenguaje afecte internamente a nuestras intenciones y estados mentales. No tenemos intenciones o estados mentales Intencionales constituidos previamente en un plano prelingüístico, a los que en un momento posterior damos articulación lingüística para poder expresarlos o comunicarlos. El lenguaje coopera desde dentro a que las intenciones y estados mentales sean plenamente humanos, es decir, a que sean como

son, a que podamos hacernos cargo de ellos o que podamos asumirlos conscientemente.

Para acabar, introduzcamos una perspectiva global sobre lo expuesto en este apartado. Ante todo, conviene dejar clara una diferencia entre las estéticas de la vivencia y el supuesto de una significación prelingüística, por un lado, y el planteamiento de Searle, por otro. Las estéticas de la vivencia apuntan a una fuente originaria de significación, encubierta por el uso y abuso del lenguaje público. En afinidad con tales estéticas, es frecuente que se atribuya a la vivencia una significación previa e irreductible a los significados lingüísticos. Incluso, en algunos casos, se entiende que la significación vivencial no sólo precede sino que también posibilita los significados lingüísticos.

En cambio, Searle sólo defiende que el significado lingüístico es explicable en términos de intenciones y estados mentales prelingüísticos. Ahora bien, ¿los estados de ansiedad, complacencia, abatimiento, etc. -estados no Intencionales, que no son sobre nada en particular- tienen en sí mismos alguna significación?, ¿tienen significación aunque no sean lingüísticos? Desde una posición alejada de las estéticas de la vivencia, Searle nunca dice que esos estados posean significación en sí mismos. No lo dice porque vincula estrictamente significación y lenguaje. Por eso, lo que le importa es explicar la génesis intramental de la significación lingüística.

Por nuestra parte, lo que hemos defendido es que el lenguaje conforma internamente los propios estados mentales Intencionales. O sea, cuando hay Intencionalidad hay ya lenguaje. En el individuo adulto, socializado lingüística y culturalmente, lo que hay *más abajo* del lenguaje son sólo opacos instintos e inclinaciones, una trama pulsional que por sí misma no puede explicar la significación. De ahí que no compartamos ni la idea (de las estéticas de la vivencia) de una significación prelingüística, ni la idea de Searle de una determinación prelingüística del significado.

Se ha discutido esta última idea. Frente a aquella otra, objeto de tantos debates, valgan a modo de resumen las palabras de Merleau-Ponty (1964: 97): “El significado sin signo alguno, la cosa misma, ese colmo de claridad sería la desaparición de toda claridad, y la claridad que nosotros podemos tener no está al comienzo del lenguaje, como una edad de oro, sino al final de su esfuerzo”.

5
Teorías de la expresión

Recordábamos, páginas atrás, el dictamen de Heidegger de que uno de los fenómenos más característicos de la modernidad es la conversión de la obra de arte en objeto de la vivencia, con el resultado de que el arte pasa por ser expresión de la vida del hombre. En efecto, distintas teorías conciben las obras de arte como expresión de la vida del artista. Dan por bueno lo que Heidegger criticaba.

Retomamos de aquellas páginas un párrafo en el que se adelantaba una caracterización elemental de las mismas. Decíamos allí que "tales teorías plantean, a la postre, que lo que la obra expresa es reductible a la actividad expresiva del artista: creen que *la obra expresa aquello que la causa.* Confunden los contenidos expresivos de la obra con la subjetividad que la promueve. Tienden a concebir la subjetividad artística como una subjetividad sin mediaciones, dada con anterioridad a la obra. En consecuencia, ven el proceso creativo como una acción inmediata, por la que el artista se Vuelca directamente en su obra. Otras veces, la creación expresiva es incluso considerada como algo que acontece en el interior de la mente del artista. La *inmediatez* es el atributo esencial de estas teorías".

A partir de ahora intentaremos reconstruir un modelo unificado de teoría expresionista. No será atribuible, en sus rasgos determinados y exactos, a ningún autor en particular. Más bien, procurará recoger una inspiración común. Una inspiración que inicialmente toma cuerpo en Croce y Collingwood (aunque la reconstrucción de la teoría, tal como la presentamos, no corresponda exactamente a los argumentos expuestos por estos autores) y alcanza después a muchos otros. Como es de suponer, esa inspiración adquiere desarrollos concretos diversos, incluso divergentes, en cada uno de los casos. Por lo demás, la reconstrucción no pretende ser neutra. Debe servirnos para congregar puntos de vista encontrados sobre lo que sea la expresión artística. Destacaremos, pues, aquellos aspectos de la teoría que resultan más problemáticos o que se prestan a mayor discusión. Siguiendo la terminología adoptada en otro momento (García Leal, 1995a: 70-81), la llamaremos "teoría clásica" de la expresión.

5.1. La teoría clásica de la expresión

La teoría clásica se despliega a partir de dos ejes arguméntales: uno versa sobre la acción expresiva del artista; el otro, sobre el contenido expresivo de la obra. El primero aborda el acto creativo, mostrando lo que hay en él de específico, lo que lo diferencia de otras actividades. El segundo trata sobre lo que hace que una obra de arte exprese algo, tenga tal o cual contenido expresivo. Pues bien, lo característico de la teoría es que explica lo segundo en términos de lo primero.

Como ya advirtió Beardsley (1981: xli), la teoría expresionista podría identificarse por la conexión que establece entre dos conceptos: "(1) lo que la *obra* de arte expresa, y (2) lo que el *artista* expresó. Es esencial a la Teoría de la Expresión explicar (1) en términos de (2)".

Pero, además de explicar el contenido expresivo de la obra por la acción expresiva del artista, la teoría se caracteriza también, en igual medida, por la forma en que entiende la acción expresiva. Esta acción no es sino una manifestación inmediata de estados anímicos efectivos, de sentimientos realmente vividos. Y no cualesquiera sentimientos, sino aquellos que conforman una honda vivencia. La creación de una obra requiere, pues, un ejercicio efectivo de autoexpresión personal, de desvelamiento de la propia intimidad.

Para producir una obra, el artista ha de poner en ella algo de sí mismo. No es suficiente la pericia o destreza del artesano. No basta con el dominio de los instrumentos, el saber acerca de los procedimientos y normas constructivas. El aprendizaje de unas técnicas (de pintura, escultura, música), por sí sólo, no convierte a nadie en artista. Hace falta, ante todo, una experiencia personal intensa, un "sentimiento" -en el sentido de Croce. Y hace falta la disposición a verter ese sentimiento, sin merma de su viveza y acuidad, en una obra: la resolución y capacidad de darle forma, de componer algo que sea trascripción fiel de dicho sentimiento.

Al juntarse las dos características anteriores, resulta que el contenido expresivo de una obra de arte coincide con lo que el artista ha puesto de sí mismo en ella. Lo que expresa la obra no es sino la actividad expresiva misma, el acto realmente cumplido de expresarse el artista, de revelar su intimidad. Se cumpie con ello la sentencia, formulada por Wollheim, de que "la obra de arte expresa lo que la causa". Y lo que la causa es el sentimiento vivido experimentado por el artista.

En esa medida, se da por supuesto que una obra no expresaría nada si no hubiera en su origen un mecanismo psicológico de autoexpresión. Si una obra expresa tristeza o alegría, congoja, sosiego o serenidad, ha de ser porque el artista expresó realmente su tristeza, alegría o serenidad. Es así que la teoría clásica explica el contenido simbólico de la obra por su origen causal. Explica el contenido resultante en términos de la acción expresiva. En un paso añadido, la teoría puede llegar, no sólo a *explicar en términos de*, sino a *reducir* todo el contenido expresivo -lo que expresa la obra- a lo que de hecho expresó el artista. Esto ocurre cuando se prescinde de las mediaciones lingüísticas de la expresión. Cuando se concibe la expresión como algo inmediato, prolongación directa del estado mental del artista, al margen de las inscripciones y trazos sensibles de la propia obra. Cuando no se tiene en cuenta que incluso la significación expresiva tiene que brotar

del componente matérico de la obra.

A modo de resumen provisional, hay que señalar que la teoría clásica establece dos principios fundamentales, uno sobre la creación, otro sobre la obra. El *Principio relativo a la Creación* dice que para crear una obra el artista tiene que volcar su experiencia vivida en un medio sensible, que la acoge y exhibe. El artista no inventa experiencias o sentimientos, no finge ni adopta puntos de vista impersonales o que a él le sean ajenos. Se limita a transcribir sus propias vivencias. El oficio o la técnica nunca pueden suplir el ejercicio de expresión personal.

El *Principio relativo a la Obra* afirma que lo que hace expresiva a una obra de arte, y lo que la obra expresa, es la experiencia o sentimiento de su autor. Tanto el plano sintáctico de la obra -las formas, los colores, los volúmenes, si se trata de una pintura— como el semántico, son expresión de algún estado anímico personal. Los significados, al igual que las formas y los colores, exponen o exteriorizan disposiciones existenciales y actitudes emotivas. Pero no disposiciones y actitudes impersonales, sino aquéllas en las que se refleja o descubre el autor. Todas las propiedades expresivas de la obra son registros del sentimiento del autor: son la encarnación u objetivación del acto expresivo del artista.

Este segundo principio de la teoría clásica lleva implícita una noción de causalidad expresiva, opuesta a la concepción de Hume (ya aludida, a propósito de la determinación intencional del significado), en la que la acción causal acaba con la aparición del producto, con lo que ambos se separan y distinguen. Por lo mismo, la causa es lógicamente independiente del efecto. Es decir, la causa y el efecto pueden conocerse y explicarse por separado.

Por el contrario, y de acuerdo con la causalidad expresiva, la causa subsiste en el efecto, lo anima internamente, permanece en él como razón y pauta de su existencia. Lo que es tanto como decir que la causa explica y da sentido al efecto: el efecto depende lógicamente de la causa. En lo concerniente al arte, se entiende de algún modo (por lo demás, nada claro), que la actividad creativa, junto a las vivencias o estados anímicos que moviliza, se incorporan a la obra, la animan internamente y le dan sentido: componen su significación fundamental. Dicho de otro modo, las propiedades de la obra son la encarnación u objetivación del acto expresivo y, por lo tanto, dependen lógicamente de éste. En tal contexto adquiere toda su coherencia el dictamen de que *la obra expresa lo que la causa*. Este dictamen resume, en gran parte, el Principio relativo a la Obra.

Si nos remitiésemos a lo expuesto en el capítulo anterior, habría que decir que la teoría clásica, en nuestra reconstrucción, da cauce adecuado o curso argumental a la visión del arte contemporáneo según la cual la subjetividad se adueña por completo de las obras de arte. Desde esta perspectiva teórica (al igual que ocurre en el orden de los hechos, en opinión de algunos) la subjetividad no es sólo causa sino, también, contenido único de la obra. Las vivencias y sentimientos íntimos del artista invaden la obra hasta el punto de constituir su razón de ser, en el doble sentido de causarla y de otorgarle toda su significación. Para la teoría clásica, en la obra se encarna la subjetividad performativa del

artista, que sigue activa en ella. En pocas palabras, la obra de arte es una subjetividad viviente.

Cuestionamos, en su momento, la veracidad del diagnóstico por el que una subjetividad disociada del mundo anega el arte contemporáneo, con la consiguiente perdida de lo real. De igual modo, nuestro punto de vista es contrario a la teoría clásica de la expresión, según ha quedado reconstruida. Las prácticas expresionistas requieren otra interpretación teórica. En líneas generales, nos distanciamos de la teoría clásica tanto en el Principio relativo a la Creación como en el Principio relativo a la Obra.

En lo que toca al primero, es del todo posible la existencia de obras que expresen alegría o tristeza, pesimismo u optimismo, desolación, placidez, euforia, etc., sin que esas obras respondan a estados anímicos equivalentes por parte de su autor. La persona más abatida podría construir una obra exultante. Bastaría con que supiese cómo hacerlo. Alguien podría pintar un cuadro melancólico sin estarlo él mismo en ese momento. O incluso sin haberlo estado nunca. Acaso hubiera entendido lo que es la melancolía por observarla en los demás; o por haber estudiado las formas y técnicas con que otros cuadros logran plasmarla.

Con seguridad, el campo del arte está lleno de obras cuyo contenido expresivo no corresponde al estado anímico del autor en el momento de la creación. Aunque aquí no podamos entrar en un análisis detallado de obras concretas que permitiese verificar tal aseveración. En cualquier caso, lo que se plantea no es tanto una cuestión de hechos como una cuestión de principios. En ese sentido, no hay razón alguna para excluir que se pueda producir una obra desde el distanciamiento psicológico, o sea, sin que por parte del autor haya un compromiso emotivo con lo que la obra expresa, ateniéndose sólo al cálculo frío de la expresividad resultante. Bajo nuestro punto de vista, el error de partida de la teoría clásica consiste en suponer que el acto causal es necesariamente un acto de autoexpresión. No siempre es así y, sobre todo, no tiene por qué serlo.

Que un cuadro exprese tristeza no quiere decir que resulte de un acto de autoexpresión por parte de su autor. Tampoco quiere decir que provoque tristeza en el espectador. En ocasiones se ha dado la vuelta a la teoría clásica de la expresión para indicar que un cuadro será triste o alegre si procura alegría o tristeza a quien lo contempla. Pero como apunta irónicamente Nelson Goodman (1976: 63), “un retrato con expresión de valor e inteligencia difícilmente producirá estas propiedades en el espectador”. El contenido expresivo de un cuadro ni responde necesariamente a un estado anímico equivalente, de la biografía del autor, ni necesariamente provoca el mismo estado en quien lo ve. El contenido expresivo del cuadro, una vez acabada la obra, trasciende su origen causal. Es por ello que no puede ser explicado en términos de -y menos aún, reducido a-la acción expresiva del autor.

Por esta vía se niega también el Principio relativo a la Obra. Se niega que el significado expresivo de una obra pueda reducirse ni explicarse en términos del sentimiento, la vivencia o, en general, la actividad que la originó. De esta forma, se excluyen de raíz algunas implicaciones de la teoría clásica. Pues, en efecto, si lo que expresa la obra es aquello que la causa, resulta que el significado expresivo de la obra se

retrotrae al acto creativo que le precede. Se hace depender con ello el significado, en último término, de algo que le es previo, la vivencia o el estado mental del autor. Un estado preexistente y, en tanto tal, externo a la obra.

El significado expresivo queda, pues, desgajado de lo que la obra es por sí misma, de su estructura y cualidades plásticas, para situarlo en la biografía del autor. La obra pierde de ese modo su autonomía significativa, su capacidad de hablar simbólicamente, de expresar algo por ella y desde ella misma, en virtud de sus características y constitución objetivas. Si el error de partida de la teoría clásica lo situábamos en el Principio relativo a la Creación, su error básico o fundamental parece residir en el Principio relativo a la Obra.

La consecuencia final es la confusión de algo que nunca se debería confundir: lo que origina una obra con lo que una obra es o significa de por sí; lo que hizo el autor al crear la obra y lo que, una vez creada, hace que la obra sea expresiva. Pues aun si fuera cierto que para hacer una obra expresiva el artista tiene que volcar sus propios sentimientos o vivencias, su interioridad efectiva, con ello se explicaría cómo se hace la obra, no las razones por las que resulta expresiva una vez hecha.

Por lo demás, bien podría darse el caso (seguro que se ha dado en múltiples ocasiones) de que alguien quisiera exponer en un cuadro un sentimiento vivido por él mismo y, sin embargo, bien por torpeza o bien por desconocimiento del medio pictórico, el resultado fuese contrario a su propósito. La razón es bien sencilla: lo que el cuadro acaba expresando depende de la composición de sus signos, de su estructura y cualidades significativas; en resumen, de lo que los signos significan por sí mismos. Hay una determinación significativa del color, las formas, los volúmenes, las fuerzas o tensiones que dinamizan el espacio, etc., que no dependen ni de la intención ni de la vivencia o estado anímico del autor.

La intermediación de los signos pictóricos determina la autonomía significativa del cuadro. E impide retrotraer el significado de la obra a las vivencias previas de su autor. Al autor le debemos haberla hecho como es, pero una vez hecha, significa por ser lo que es, por sus cualidades, elementos y estructura compositiva.

Nadie niega lo que, por otro lado, es evidente: que el autor se sirve de sus sentimientos, de su experiencia propia, para hacer la obra. Pero no se sirve exclusivamente de ellos: también cuentan (a veces más, según los casos) sus observaciones sobre lo que le rodea, sus creencias de toda índole, sus opiniones estéticas, la influencia de otras obras artísticas. Cuenta lo consciente y lo inconsciente, lo pensado tanto como lo vivido. En cualquier caso, todo esto son materiales para la obra, los precedentes a partir de los que toma cuerpo, lo que contribuye a causarla. Pero no lo que le da su significación expresiva. Los sentimientos vividos por el autor no tienen por qué ser los sentimientos significados en la obra: que es en definitiva lo que dice la teoría clásica.

El origen causal del cuadro -aun si fuera una acción autoexpresiva- es una cosa, y otra es lo que en sí mismo significa o expresa el cuadro. Incluso si fuera verdad que el cuadro expresivo tiene como tema la subjetividad de su autor, habría que contar con que

al exponerla y darle forma pictórica esa subjetividad se transmuta en algo nuevo, por la razón misma de que se ha objetivado en colores y formas, se ha reconstruido según la lógica autónoma de los signos pictóricos. Es así que la subjetividad pintada ya no coincide con la subjetividad biográfica. Lo que nos devuelve al principio de no confusión entre la actividad expresiva y el significado autosuficiente del cuadro.

5.2. La acción expresiva del artista

Tras la exposición y discusión genéricas de la teoría clásica, pasamos a la consideración por separado de sus principales elementos. Empezamos por la acción expresiva del artista. ¿En qué consiste?, ¿cómo se lleva a cabo?

Para buscar las respuestas acaso convenga tener presente a Croce, quien primero formula sistemáticamente una teoría expresionista. En su punto de partida, la reflexión de Croce sintoniza con la principal preocupación de la que surge a finales del siglo XVIII la teoría estética, la de definir el espacio propio del arte, demarcándolo de otras formas teóricas y prácticas de acceder a las cosas y al mundo.

Según Croce, la acción creadora del artista supone concebir una *intuición-expresión que*, para generar una gran obra de arte, *ha de estar arraigada y brotar del sentimiento.* Desde su obra inicial sobre el tema, *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general,* publicada en 1902, Croce estableció claramente lo que era la intuición-expresión. Aunque sólo en obras posteriores desarrolló la relación entre la intuición y el sentimiento, introduciendo matices y alguna variación importante. En la *Estética*, el sentimiento es concomitante a la intuición artística: la acompañaba siempre, pero como algo adicional, no unificado con ella, que no hace sino resaltar la preeminencia de la intuición, o sea, del conocimiento intuitivo propio del arte. En *Breviario de Estética* (1913) y los textos que le siguieron, la intuición arraiga en el sentimiento, manteniéndose en íntima compenetración con él.

Hay dos, y sólo dos, grandes formas de conocimiento: el intuitivo o estético, que singulariza y da concreción, alógico y creador de imágenes; y, por otro lado, el conocimiento intelectual, que abstrae y generaliza, productor de conceptos. Pero, a diferencia de la "gnoseología inferior" de Baumgarten, el conocimiento intuitivo de Croce será plenamente autónomo. Ni de menor validez o importancia que el conocimiento intelectivo, ni un escalón previo que conduzca a éste, encontrando en él su total cumplimiento y verdad. Antes bien, el conocimiento racional necesita ir de la mano de la intuición. No así, a la inversa.

Tan importante juzgaba Croce deslindar la intuición del conocimiento intelectivo, como deslindarla de la sensación o de cualquier otro de los mecanismos "naturales" por los que se padece o refleja pasivamente la acción del exterior. Nada más lejos de la intuición artística que el estremecimiento mecánico, la emoción no elaborada, el mero flujo sensitivo en el que se siente o experimenta pasivamente algo.

A este respecto, conviene destacar, frente a otros teóricos del expresionismo, que Croce nunca confunde la expresión artística con la expresión natural, por ejemplo, la mueca facial que expresa el impacto de dolor. Esa confusión supondría el olvido de las peculiaridades más relevantes de la expresión artística. En especial, su carácter activo y espiritual, frente a lo mecánico y pasivo de la expresión natural. La *expresión* artística consiste en dar forma y plasticidad a una intuición. Y la *intuición*, a su vez, implica la captación mental, la aprehensión de las sensaciones y emociones. Las palabras de Croce son altamente elocuentes: "En verdad, entre un hombre que se deje llevar de la ira, con todas las manifestaciones de la misma, y otro que sepa expresarlo estéticamente; entre el aspecto, los gritos y las contorsiones de dolor del que sufre la pérdida de una persona querida y las palabras o el canto con que el mismo individuo recuerda, en otro momento, toda su desolación; entre la mueca de la conmoción y el gesto del actor, hay todo un abismo" (Croce, 1997: 110).

Entresacamos algunas características de la *intuición* que nos parecen más definitorias. A la que Croce da mayor relieve tal vez sea a aquella de que la intuición, cuando surge, impone su evidencia sin necesidad de conceptos. La exactitud y transparencia de las intuiciones artísticas -la impresión de un paisaje pictórico o una forma escultórica, un movimiento musical, una evocación poética- hace superfluas las explicaciones conceptuales. ¿Quién las hecha de menos al estar envuelto por una buena música o fascinado por un cuadro? Además, la intuición es inmediata y directa. Por ello, al contrario que el concepto, se atiene siempre a lo particular, a la singularidad irreductible de las cosas.

Se intuye un objeto (cosa, hecho, afecto, etc.) cuando se crea una imagen mental de él suficiente reveladora, cuando se ilumina y da forma perceptible a ese objeto. Al intuir no se abarca sólo la realidad fáctica, lo ya acaecido, lo empíricamente dado. También, la realidad posible, lo no existente. "Intuición quiere decir precisamente indistinción de realidad e irrealidad" (Croce, 1967: 23). Lo determinante de la intuición no es el objeto sobre el que versa, sino la imagen que se genera. En ella cuenta la imagen en tanto imagen: la imagen en lo que tiene de representación mental, definición ideal, construcción visual, elaboración de formas antes inexistentes. La imagen intuitiva introduce unidad y coherencia, resolución y equilibrio; sujeta lo múltiple a un centro común. Así, "la intuición es producción de una imagen, no de un amasijo incoherente de imágenes" (id.: 29). La intuición está siempre vinculada a la imaginación (aunque Croce prefiere hablar de "fantasía" y creaciones fantásticas, en lugar de "imaginación" o producto imaginativo, pues entiende esto último, en contra de la acepción más habitual, como acumulación incoherente y azarosa de imágenes, frente a la construcción unitaria y creativa de la fantasía; nosotros, en cambio, preferimos usar los términos en sentido inverso).

La *intuición*, en tanto conlleva producción de una imagen, en la medida en que supone elaboración de formas, dar concreción y objetivación plástica, visual o sonora, verter lo intuido en imágenes, colores, líneas, volúmenes o sonidos, la intuición, decimos, también es ya de por sí *expresión* (como se verá después con más detenimiento). Pues la expresión no es sino plasmación sensible, determinación visual o acústica. Por ahí se

llega a la propuesta más llamativa de Croce, la unidad de intuición y expresión, recogida en uno de sus dichos más citados: "La actividad intuitiva intuye en tanto cuanto expresa" (Croce, 1997: 40). Antes de comentarla, nos detendremos en otro punto decisivo.

Las nociones apuntadas sobre el conocimiento intuitivo o estético no llevan por sí solas a una teoría expresionista. Sólo muestran que la intuición estética es una forma específica de conocimiento, autosuficiente, no supeditada a ninguna otra variedad cognitiva. Nos dicen que el arte es un conocimiento primigenio, auroral, que en su luminosidad naciente, en la pureza y vivacidad de la claridad primera, encuentra el cumplimiento de sus exigencias más hondas. No necesita, pues, el auxilio del conocimiento lógico; no es enmendable ni perfeccionable por las luces de la razón.

Lo que, en verdad, hace aparecer el expresionismo es la relación entre el conocimiento intuitivo y el sentimiento. La teoría es expresionista al vincular internamente, al arraigar la intuición en las vivencias, estados mentales o sentimientos subjetivos, en lo experimentado o vivido, en las prácticas del yo. En este sentido, la *Estética*, de 1902, no perfila suficientemente la teoría expresionista.

Por un lado, en aquella obra no hay simbiosis de intuición y sentimiento. El sentimiento estético, como decíamos, es algo adicional, que resalta el alcance de la intuición. Ambos van necesariamente juntos, pero sin interpenetrarse: su coincidencia, su desarrollo paralelo, responde a la unidad postulada del espíritu, antes que a la incidencia del uno sobre el otro. Por otro lado, el concepto de sentimiento que allí se contempla es excesivamente amplio.

En efecto, el sentimiento aparece como una actividad del espíritu. No actividad especulativa, proyectada al conocimiento, como las actividades intuitiva y lógica, sino actividad práctica. Distinta también de la actividad moral. Podría decirse que el sentimiento es la vertiente no moral de la actividad práctica. "La *actividad* llamada del sentimiento no es sino esa elemental y fundamental actividad práctica que hemos distinguido de la forma ética y hecho consistir en la apetencia y volición de un fin cualquiera individual, entresacada de toda determinación moral" (id.: 94).

En tanto actividad afirmativa, el sentimiento croceano se desprende de la connotación habitual que hace del sentimiento algo pasivo, meramente receptivo, lo que se padece (tal como las impresiones sensoriales o las sensaciones mecánicas). En tanto actividad práctica, está encauzado por la tensión entre dos polos, el positivo y el negativo, el placer y el dolor, lo útil y lo inútil. El sentimiento es voluntad dinámica, acción orientada a algún fin particular. Es un querer finalista, utilitario. Es búsqueda de lo útil. Pero no se debe confundir la persecución de lo útil con la acción egoísta. En definitiva, la acción altruista, por más que lo sea, también ha de buscar la utilidad, la consecución de resultados. En este sentido de búsqueda de resultados es, pues, como hay que entender la orientación finalista y utilitaria del sentimiento.

Searle mantiene que el estado mental Intencional es aquel que posee direccionalidad, se orienta a objetos y estados de cosas del mundo. El sentimiento croceano, sin ser asimilable en modo alguno al estado Intencional, tiene también ese carácter de estar volcado hacia el mundo. Pero en una dimensión eminentemente práctica, que no es

condición necesaria del estado Intencional. Por eso, en la orientación a las cosas, el sentimiento persigue lo útil, la obtención de resultados. Si no lo interpretamos mal, el sentimiento es una disposición anímica en la que predomina algo semejante a esto: dinamismo, vitalidad, temple, empuje, brío, impulso, eficacia, logro.

Con todo, el sentimiento, tal como se describe en la *Estética*, es aún una categoría demasiado genérica, y poco provechosa para el arte, al no tener un papel e influencia clara en la formación de intuiciones y, por tanto, en la creación de obras de arte. La función productiva del sentimiento aparecerá en las obras posteriores de Croce. La inflexión se origina al plantear lo siguiente: "La intuición si es verdaderamente artística es verdaderamente intuición, y no un caótico amasijo de imágenes, sólo cuando tiene un principio vital que la anima, identificándose con ella. Pero ¿cuál es este principio?" (Croce, 1967: 32).

La respuesta no admite dudas: *el principio vital que anima la intuición es el sentimiento*. La intuición, como sabemos, crea imágenes. No reproduce las figuras dadas en la naturaleza, sino que construye nuevas formas. Se sirve, con frecuencia, de los modelos naturales, pero los organiza y recrea, sometiéndolos a un principio innovador de unidad y coherencia. Ahora bien, ese principio de organización le viene del sentimiento. La imagen en la que no vibra el sentimiento no es una auténtica imagen artística. "Lo que da coherencia y unidad a la intuición es el sentimiento. La intuición es verdaderamente tal porque representa un sentimiento, pudiendo surgir éste al lado o sobre la intuición. No es la idea, sino el sentimiento, lo que presta al arte la aérea ligereza del símbolo" (id.: 34).

Nunca ofrece Croce una caracterización acabada del sentimiento que anima al arte, pero sí sucesivas pinceladas que van esbozando sus contornos. El sentimiento, aparte de la dimensión práctica ya apuntada, adquiere una sobredeterminación emotiva y pasional. A la vitalidad anterior, se le añade la cualidad de ser un estado anímico conmovido por los afectos, el impulso y el deseo, el sufrimiento y el gozo, el estremecimiento y la pasión. Tenemos, pues, que el sentimiento se forja en las emociones agudas, aquéllas en las que se intensifica el curso de la vida.

Es así que el arte ha de dar forma intuitiva y expresiva al sentimiento. La intuición-expresión ha de exponer un estado anímico, tiene que ser evidencia o testimonio de una experiencia plena y apasionada, de un sentimiento. Pero aquí conviene subrayar un aspecto decisivo, que no sólo marca una diferencia importante entre Croce y otras teorías de la expresión, sino que sustenta otros rasgos del sentimiento croceano. Se trata de la inmediatez o mediación del sentimiento que alienta en la intuición-expresión.

Para Croce, el arte no es la pasión en su estado inmediato, tal como se da en la instantaneidad y cercanía de la vida, sino la elaboración y resolución cognitiva de la pasión. No es la pasión en su inmediatez biográfica, sino la "idealización" de la pasión, es decir, la pasión transfigurada en forma e inteligibilidad. El arte sin pasión es mera técnica reproductiva, artesanía al alcance de cualquiera que pase por un aprendizaje del oficio. En el mejor de los casos, se pierde en un academicismo tan correcto como inane. Por el contrario, la gran obra de arte requiere la conmoción del sentimiento. Pero no es en verdad artística si no asume una forma imaginaria en la que se objetive e ilumine el

sentimiento. Detrás de cada obra hay un estado anímico en el que vibra la totalidad del yo, pero un estado anímico transmutado, convertido en intuición-expresión.

En esta clave hay que leer la propuesta de Croce de fusión de "romanticismo" y "clasicismo". En tanto separado y excluyente del polo opuesto, habría que entender por romanticismo no tanto un estilo artístico particular como la tendencia a la efusión espontánea y atropellada de las emociones, vertida en imágenes nebulosas e imprecisas. Mientras que el clasicismo consistiría en la elaboración de imágenes precisas y ordenadas, guiadas por el esmero en el equilibrio, la definición y la claridad, pero fruto de un "ánimo apagado", de la parálisis del sentimiento. Sin embargo, al confluir ambas tendencias, superando su enfrentamiento negativo, llegan a revitalizarse mutuamente, prestándose cada una lo que a la otra falta. Una pone la pasión; la otra, la forma. "El arte es una verdadera síntesis estética *a priori,* de sentimiento e imagen en la intuición, de la cual puede repetirse que el sentimiento sin la imagen es ciego y que la imagen sin el sentimiento está vacía. Fuera de la síntesis estética, sentimiento e imagen no existen para el espíritu artístico" (id.: 40).

La necesidad de objetivar y dar forma al sentimiento para que devenga sentimiento estético, hace que el arte no sea sin más una prolongación de la vida. En la perspectiva de Croce, el arte no es mera intimidad psicológica, pura e inalterada; no es subjetividad biográfica, espontánea y natural; no es emoción, afecto o pasión que se traslade tal cual a la obra artística. Más aún, las pulsiones, desgarramientos o sobresaltos pasionales, cuando penetran en la obra, la contaminan y aplanan, restringen su potencial simbólico, e incluso anulan un posible efecto catártico, tanto en el creador como en el espectador. La pasión que se introduce en la obra sin transfigurarse, arruina el arte. Por supuesto que en el arte hace su aparición el yo. Pero no es el yo de la vida ordinaria, sino el yo que ha pasado por un juego de mediaciones que le ha dado justamente su configuración estética.

El arte supone la conversión de lo personal o biográfico, tal como es inmediatamente vivido, en su representación y resolución imaginativas; un tránsito de la inmediatez del sentimiento a su ideación y formalización artísticas. No hay arte sin mediación. Si la intuición-expresión toma sus distancias, si no coincide con lo personal o biográfico, es porque lo somete a ciertas mediaciones. *¿A* qué mediaciones? Aquí aparecen algunos problemas. La mediación en especial a que se refiere Croce es la mediación imaginativa, la que supone la conversión del sentimiento en imágenes. Ella incluye la doble vertiente de intuición y de expresión: intuición en tanto representación mental, idealidad; y expresión en tanto construcción formal, creación de figuras de acuerdo con un principio de orden, definición y unidad. Por lo demás, ya se ha indicado que intuición y expresión van siempre aunadas.

El problema es que a Croce le basta con ese tipo de mediación. Por un lado, y como veremos, esa mediación es sólo algo intramental. Por otro lado, no tiene en cuenta, o no valora en su justa medida, las mediaciones lingüísticas propias de cada una de las artes. Y menos aún valora la mediación de los materiales, lo físico o terrenal con que se construye el arte (esto es, el componente cósico de la obra, y no, como él diria, el elemento extrínseco en el que accidentalmente puede exteriorizarse el arte). En Croce hay, sólo

hay, mediación imaginativa; aunque ya con esto vaya más allá de la inmediatez expresiva de otras teorías ingenuas o torpes. Tal vez ella baste para superar el expresionismo biográfico. Pero acaso no sea suficiente para explicar cumplidamente el fenómeno complejo de la expresión artística.

Decíamos en un contexto anterior que el hecho de que la expresión desborde la singularidad biográfica del artista lleva a pensar que la subjetividad ahí en juego trasciende lo individual, arraiga en lo universal. Pues bien, así parece ocurrir en Croce. La mediación -imaginativa, al menos— del sentimiento contribuye a dar universalidad a la expresión artística. Esto es algo que se subraya especialmente en el ensayo "El carácter de totalidad de la expresión artística" (incorporado a la edición española de *Breviario de Estética*, 1967: 117-130). Ahí se advierte que en la expresión artística palpita tanto la vida individual como el conjunto del mundo: lo universal que da relieve a la singularidad del individuo; lo singular que irradia, a la vez que verifica o pone a prueba, lo universal. "En todo acento del poeta, en toda criatura de su fantasía, se da todo el destino humano, las ilusiones, los dolores, las alegrías, las grandezas y miserias humanas, el drama perpetuo de lo real, que deviene y crece perpetuamente sobre sí mismo, sufriendo y gozando" (id.: 120).

Lo universal que olvida lo singular se pierde en una abstracción vacía, reseca. Lo singular que no se confronta a lo universal puede resultar irrelevante. Frente a cualquier intento de aislar y separar ambos extremos, el arte procura conjugarlos dialécticamente. Aspira a mostrar lo universal, pero realizado en lo individual y concreto. Su exigencia es la individualización de lo universal, la exposición de lo "universal individualizado".

Ahora bien, ese planteamiento no nos da la originalidad de Croce. Es el mismo que guiaba ya la concepción aristotélica de la poesía y la tragedia. Lo que hay en él de novedad es el arraigo de la universalidad de la expresión artística en las peculiaridades del sentimiento. Un sentimiento que, en el devenir del pensamiento de Croce, se aproxima en parte al concepto fenomenológico de vivencia. Hemos insistido en la mediación imaginativa del sentimiento. Resumimos ahora otros rasgos asociados a ello.

Si el arte puede exponer lo universal individualizado es porque en el sentimiento confluyen múltiples registros de la experiencia. Como se dice en *Aesthetica in nuce*, el sentimiento "es todo el espíritu, que ha pensado, ha querido, ha actuado, y piensa y desea y sufre y goza, y se trabaja en sí mismo" (Croce, 1990: 202). Todo el espíritu, condensado en un estado anímico particular. El espíritu que se hace cargo de las distintas facetas de la existencia, que atiende a la dialéctica de lo universal y lo singular, en el que se activan el pasado y el presente, adelantando el futuro, en el que se aúnan el conocimiento y la pasión; de forma que todas esas connotaciones, todos esos registros, se compendian, actualizan y reverberan en un estado anímico particular. Al menos, la gran obra de arte es la que expresa el estado de alma más abarcante y rico en contrastes, la que responde a un sentimiento capaz de aglutinar los aspectos más variados de la experiencia, los de mayor alcance y complejidad.

De ahí que no todos los "sentimientos", en la acepción normal de la palabra, sean capaces de generar genuinas obras de artes. Sólo lo es el sentimiento en el que late "todo

el espíritu". Un sentimiento en el que resuenan tantos ecos, y se experimenta con tal intensidad, que destaca muy por encima del transcurrir rutinario de la existencia. Es el sentimiento que revive experiencias intransferibles, en el que se actualiza todo un mundo, en el que se iluminan nuevos contornos de la realidad. Ese sentimiento, nos dice Croce, es original y siempre nuevo. Por lo mismo, es innovador en lo que toca al sentido. Genera significados no preexistentes. Es más, constituye una fuente originaria de significación. Comporta, como ya se ha sugerido, un conocimiento auroral.

Importa destacar un nuevo aspecto. El sentimiento no es el único contenido posible del arte. Ni siquiera es el contenido preponderante. No sólo el sentimiento se presta a la elaboración estética y es tema del arte. En verdad, cualquier cosa, cualquier dominio de lo real, se puede representar artísticamente. Lo único que hace falta es que el sentimiento filtre la realidad representada, que las cosas adquieran una resonancia sentimental. En definitiva, "el sentimiento o estado de ánimo no es un contenido particular, sino todo el universo mirado *sub specie intuitionis*" (Croce, 1967: 41).

El expresionismo croceano no supone en modo alguno que la obra tenga por tema (contenido) exclusivo el sentimiento o, en general, los estados anímicos o las vivencias subjetivas del artista. Antes bien, el sentimiento es la perspectiva desde la que se contempla el mundo, el punto de vista desde el que la obra de arte representa las cosas, sean cuales sean éstas. Es más un modo de ver que aquello que se ve. Un ver *sub specie intuitionis*.

Relacionando esto con la cuestión de la subjetividad, antes abordada, resulta que el expresionismo no siempre corresponde a aquel escenario artístico en el que la subjetividad deviene el motivo y tema de la obra, lo que la causa y aquello sobre lo que versa. De donde se sigue el abandono del mundo, el desvanecimiento de la realidad. Una obra no es expresionista por tratar sobre las vivencias y sentimientos subjetivos, sino por adoptar un punto de vista subjetivo y eminentemente sentimental. Lo que importa es la subjetividad de la mirada. El expresionismo es compatible con la aparición de elementos representacionales. Admite la representación de personas, hechos y paisajes. Aunque esa representación haya de estar teñida de subjetividad, impregnada de sentimiento, de modo que el punto de vista sentimental sea determinante del cuadro.

Mientras algunos teóricos (y creadores) del expresionismo mantienen que lo único que cuenta en la obra de arte es el contenido existencial, los sentimientos vividos, lo que el autor pone de sí mismo, de su subjetividad biográfica, en la obra, otros teóricos (y creadores) conciben el expresionismo como un modo de conocer basado en el sentimiento. Así, Croce. Para él, lo que hace expresionista a una obra no es tratar sobre las pasiones, emociones o vivencias, sino dar a su tema, cualquiera que sea, un tratamiento que responda a las directrices del sentimiento -en su acepción precisa. En breve, el expresionismo exige que la subjetividad, conformada por el sentimiento, sea *el principio activo de la obra.*

Pasamos a otra cuestión. Una vez perfilado el sentimiento, aclarado que la intuición germina en él y de él se alimenta, volvemos a la unidad de intuición y expresión, para poner de manifiesto uno de los puntos más provocadores de la teoría de Croce: la

interioridad de la expresión y, en consecuencia, la condición intramental de la obra de arte. La expresión, ya se dijo, consiste en dar concreción plástica a la intuición, en objetivarla visual o acústicamente, en plasmarla en colores, trazos, figuras, volúmenes o sonidos. Pues bien, para Croce, no hay intuición sin expresión, no se intuye nada que al mismo tiempo no se exprese. O mejor, la intuición y la expresión son dos caras de lo mismo.

Bien es cierto que tendemos a engañarnos sobre eso: creemos a veces tener una visión pictórica, y decimos no encontrar las líneas o colores que le den cuerpo; o una fantasía musical para la que no acertamos con las notas apropiadas; o una intuición poética para la que nos faltan las palabras. Pero es mera ilusión: nada de ello es realmente así. En verdad, si tuviésemos la intuición poética se nos daría con las palabras más oportunas; la música resonaría en acabada composición; resplandecerían los colores y trazos de la imagen. Dicho en negativo, si falla la expresión es porque no se ha tenido una intuición adecuada: si no se encuentran las palabras, o los colores, es porque no se sabe muy bien lo que decir, o lo que pintar. La singularidad del artista reside en ser capaz de ver lo que los demás solo vislumbran, de encontrar lo que otros presienten, de formular lo que algunos quisieran decir. Intuye todo lo que expresa, expresa todo lo que intuye.

Con todo, lo más característico es que la expresión a la que Croce se refiere tiene lugar en el interior de la mente del creador. La expresión artística no viene dada por la materialidad del color fijado en el lienzo, por las palabras dichas o escritas, ni por la emisión real del sonido. Basta con la composición mental del color o el sonido, con las palabras que el artista se dice a sí mismo. La expresión es mera plasmación ideal. La enunciación de las palabras, el resplandor de los colores o la resonancia de la melodía acontecen en la conciencia del artista, conciernen sólo a su estado mental. No ya los significados, sino los propios significantes, forman parte de su mundo interior.

Croce defendió la identidad de la Estética y la Lingüística, al entender que ambas disciplinas tienen como objeto la expresión. Y tanto es expresión el hecho estético como el lenguaje. En esa medida, no existen diferencias cualitativas entre la expresividad de las palabras y la de las formas del arte. La mediación lingüística (en sentido estricto) del pensamiento es semejante a la del sentimiento por el lenguaje artístico (en sentido amplio), o sea, por las figuras, colores o notas musicales. Se trata, en los dos casos, de una mediación intramental. No tanto de la mediación con un elemento externo, públicamente instituido y regulado.

En su condición primigenia, tanto las palabras como las formas artísticas son igualmente de carácter ideal, corresponden o están inscritas en los dominios de la mente. Antes de alcanzar una vertiente comunicativa, el lenguaje es interior, monológico, palabra que uno se dice a sí mismo. Del mismo modo, la obra de arte está ya plenamente formada en la mente del creador. La obra interna, intramental, es anterior e independiente de su "exteriorización" con fines comunicativos, o sea, es previa y ajena a la construcción material del objeto artístico. No se elige lograr una intuición-expresión. Sí se elige, en cambio, el hecho accesorio de comunicarla por medio de un producto físico.

Esto responde a una decisión posterior, contingente, fortuita.

> El hecho estético se agota completamente en la elaboración expresiva de las impresiones. Cuando hemos conquistado la palabra interior, concebido nítida y viviente una figura o una estatua, encontrado un motivo musical, ha nacido la expresión completa; no tiene necesidad de cosa alguna. Que luego abramos o queramos abrir la boca para hablar o la garganta para cantar; que digamos en voz alta o cantando lo que ya nos hemos dicho y cantado a nosotros mismos; que extendamos o queramos extender las manos para tocar las teclas del piano, para manejar los pinceles o el escalpelo, ejecutando, por decirlo así, en grande, aquellos movimientos que antes realizamos en pequeño rápidamente, y traduciéndolos en una materia que deje huellas más o menos duraderas; es éste un hecho superpuesto, que obedece a distintas leyes que el primero y del que no debemos ocuparnos ahora, aunque reconozcamos, desde luego, que es producción de cosas y hecho *práctico* o *de voluntad*,' Se suele distinguir la obra artística interna de la obra artística externa; la terminología nos parece desdichada, porque la obra de arte (la obra estética) es siempre *interna*; la que se llama *externa* no es obra de arte (Croce, 1997: 73).

¿Qué se quiere decir con que la obra *externa* —lo que comúnmente se identifica como arte- no es en verdad la obra de arte? Croce quiere resaltar con ello que el arte no es un fenómeno físico, no es algo material sino espiritual, no es fruto de ninguna sensación mecánica ni está destinado a un prosaico hedonismo. Bien entendida, la negación de artisticidad de la obra externa es mero corolario de lo expuesto sobre el sentimiento y la intuición, y especialmente del carácter ideal que se atribuye a la expresión.

Pero si el artista sólo se expresa originariamente ante sí mismo, y así se cumple en plenitud la expresión, ¿por qué ocuparse en comunicarla a los demás, cuando eso conlleva un laborioso proceso de elaboración técnica del objeto material? La gran pregunta sigue siendo: ¿para qué pinta el pintor?, ¿para qué se esculpe, se compone una sinfonía o se escribe un poema?

Collingwood, que coincide en lo esencial con la argumentación de Croce, da un paso más allá de éste en la respuesta a esa pregunta. Uno y otro piensan que la acción creativa se consuma en el monólogo interior, en el expresarse ante sí mismo. De ahí que la comunicación, el trasmitir al público la obra interna, sea algo accesorio y secundario. Y más irrelevantes aún para el proceso (mental) creativo serían motivos tales como el de ganar fama o dinero, influir en los demás o cambiar el mundo. Aquello de Fodor de que lo que intenta por encima de todo el creador es que su obra *tenga una audiencia*, se sitúa en las antípodas de la teoría que comentamos.

Así pues, ¿para qué pinta el pintor? Collingwood es tajante: el pintor pinta para ver mejor, para potenciar y enriquecer su visión interna que, como se sabe, no es simple

percepción sensible, sino la intuición-expresión de Croce, o la "obra de la imaginación" que dice Collingwood. "Se ve algo en el objeto, desde luego, antes de empezar a pintarlo [...] y eso es sin duda lo que le induce a uno a empezar a pintar; pero sólo quien tenga la experiencia de pintar, y de pintar bien, puede entender qué poca cosa es eso comparado con lo que se llega a ver en el objeto a medida que la pintura se desarrolla" (Collingwood, 1960: 282). La acción técnica, corpórea y externa, de pintar ayuda a mejorar la visión interior. Le da una nueva intensidad, acrecienta sus disponibilidades imaginativas, le hace descubrir aspectos inadvertidos en el objeto ya imaginado; en definitiva, lleva a la visión interior a su plenitud. El pintor es consciente de que, con sus pinceladas, a medida que avanza en el diseño de la imagen o en la disposición del color, se le van revelando a él mismo nuevos matices visuales. El cuadro le hace ver lo que antes no veía.

En algún momento, de pasada, Croce (1997: 115) había sugerido que el artista "no da una pincelada sin haberla visto antes en su fantasía; y si no la ha visto, la dará, no para exteriorizar su impresión (que no existe todavía), sino por prueba, para tener un simple punto de apoyo en su ulterior meditación y concentración interna". Ahora bien, hay una clara diferencia entre su posición y la de Collingwood: aquél sólo admite el pintar corporal en tanto "punto de apoyo", mientras que éste lo concibe como un desarrollo de la visión interior. Para el uno, la acción física de pintar permanece como algo extrínseco a la creación imaginativa; para el otro, esa acción física estimula y refuerza internamente a la imaginación y, en simbiosis con ella, acaba contribuyendo a la creación mental de la obra. Tanto es así que Collingwood (1960: 283) llega a decir que la experiencia interna y la externa, el imaginar y el hecho físico de pintar, son inseparables en el quehacer del pintor y "forman una sola experiencia indivisible".

El avance consiste en aunar las dos vertientes de la actividad creativa, en fusionar lo imaginativo y lo físico, la visión mental y el obrar corporal. Así pues, al construir físicamente una obra de arte se objetivan y verifican las intuiciones imaginativas, se les da entidad y consistencia plástica y, de ese modo, el pintor se apropia conscientemente de ellas. Es de suponer que la mayor parte de quienes practican la pintura coincidirán en este punto (del que ya dijimos en otra ocasión que, fuera de su contexto argumental, nos parecía acertado y clarividente). Al plantearlo así, parece cierto que se da más verosimilitud al Principio relativo a la Creación. Y, sin embargo, con ello Collingwood no renuncia a la inspiración fundamental de Croce. Sigue manteniendo, en sintonía con éste, que la composición de la obra de arte tiene lugar por entero en la mente del artista. *Para lo que sirve el hecho físico de pintar es para la mejor composición mental de la obra*: ésta es su única motivación legítima, éste es el único resultado significativo que puede provocar. Todo lo demás, incluido el efecto comunicativo, sigue siendo subsidiario.

El que sólo cuente la construcción mental de la obra tiene su correlato necesario en la idea de que el objeto material resultante, el cuadro físicamente pintado, no es estrictamente una obra de arte. Collingwood vincula la experiencia interna y la externa, de forma que aquella se prolonga en ésta, pero para cumplir ambas su sentido y consumarse en la interioridad de la mente. La experiencia indivisible del imaginar y el pintar no otorga cualidad artística a la obra material. Sólo a la actividad expresiva,

perfectamente distinguible del producto externo. Este es un mero vestigio, un resto externo de aquella actividad. Entre ambos no hay ningún nexo esencial.

Volviendo a Croce, y para relacionarlo con la teoría clásica de la expresión, al tiempo que se introducen algunos elementos valorativos, podemos resumir su exposición en algunos puntos:

- Desde la perspectiva de Croce, el arte no es exposición de una subjetividad sin mediación alguna.
- El sentimiento presente en el arte no es la emoción, pasión o afecto tal como se experimentan en la inmediatez e instantaneidad de la vida. El sentimiento artístico supone la conversión de lo personal o biográfico en su representación y resolución imaginativas.
- El artista no se vuelca directamente en su obra. El arte no es una prolongación sin más de la vida. El expresionismo de Croce no es simple expresionismo biográfico. Su teoría no avala en primera instancia el Principio relativo a la Creación (en nuestra reconstrucción de la teoría clásica), pues éste dice que para crear una obra el artista ha de poner en ella su experiencia vivida, tal como inmediatamente se da.
- Ahora bien, la mediación de lo vivido es sólo mediación imaginativa. No es la mediación real que requiere el curso de producción de una auténtica obra de arte: mediación con los materiales de la obra, con la piedra, la madera, el hierro, la masa tangible o textura matérica de los colores, esa materialidad grácil de los sonidos, incluso de las palabras, al proferirlas o inscribirlas en el papel.
- La interioridad de la expresión, la falta de mediación con lo externo, reduce la obra a entidad ideal. El supuesto de que la obra se da por entero, en plenitud, dentro de la mente del artista, como algo interior a su conciencia, es un supuesto que ha contribuido a que otros, influidos de algún modo por Croce, acaben viendo la actividad creativa como expresión inmediata del yo biográfico. Si toda la acción creativa tiene lugar en el interior de la mente, se puede llegar a pensar que dicha acción es sólo mero despliegue de la subjetividad viviente del artista. Se abren de este modo las puertas al Principio relativo a la Creación.
- No ya por derivación indirecta, sino de forma directa, el supuesto de la conformación plena de la obra de arte en la mente del artista, ha dado lugar al Principio relativo a la Obra, resumido en el lema de que *la obra expresa lo que la causa.* Así, la obra (reconocida ya como genuina obra de arte, al margen de Croce) no expresa sino la subjetividad del artista, que sigue viva y operante en ella. Una obra no expresaría nada si su origen no fuera la acción de expresar el sentimiento.
- Por nuestra parte, creemos que bajo esa perspectiva la obra no sólo se explica en términos de lo que la causa, sino que acaba siendo reducida a la acción

expresiva del artista. Lo que decíamos antes acerca de la acción creativa, se aplica también a la obra, pues, en definitiva, ésta se reduce a aquélla: la obra acaba siendo pura subjetividad viviente. La obra ya no es sino la actividad del artista. En línea con Croce, confirmando sus argumentos, Collingwood (id.: 279) advierte que la obra de arte "no es algo corpóreo o perceptible, sino una actividad del artista; y no una actividad de su cuerpo' o su naturaleza sensible, sino una actividad de su conciencia".

5.3. Del sentimiento vivido al sentimiento como medio de expresión

Acabamos de señalar que la interioridad mental del proceso creativo, en Croce, junto a las insuficientes matizaciones de Collingwood, llevan a la idea de que la creación artística es un simple despliegue de la subjetividad viviente del artista, o sea, conducen al Principio relativo a la Creación. Este principio establece que para crear una obra el artista ha de volcar en ella su experiencia vivida, el sentimiento realmente experimentado. De ahí que sólo la actividad autoexpresiva permita crear una obra.

En las páginas que siguen pasaremos a discutir el referido principio, no ya en su formulación croceana, sino en la generalidad de su exposición. A ese principio se contraponía (en el apartado 5.1) la consideración de que es posible que existan obras que expresen alegría o tristeza, pesimismo u optimismo, desolación, placidez, euforia, etc., sin que respondan a estados anímicos equivalentes por parte de su autor. Es decir, sin que éste lleve a cabo un movimiento de autoexpresión.

¿El sentimiento expresado en el cuadro ha de corresponder necesariamente con el sentimiento vivido por el artista? ¿Para crear una obra melancólica el artista ha de sentirse melancólico? La teoría clásica, en general, responde que sí. Desde la perspectiva de este libro, la respuesta es negativa. Y sin embargo, nadie puede negar la evidencia de que los artistas suelen servirse de sus propios sentimientos a la hora de crear sus obras. ¿Cómo conciliar ambos extremos, la exclusión de la acción autoexpresiva y el reconocimiento de que los artistas suelen llevar sus sentimientos a las obras que producen?

Ante todo, los sentimientos son un elemento más de los muchos con que se compone una obra. Y ni siquiera son un elemento imprescindible. En la composición de las distintas obras se entremezclan también, en proporción variable, conjeturas y deducciones, determinaciones inconscientes e impulsos diversos, recuerdos y fantasías, creencias y expectativas, conocimientos técnicos y opiniones estéticas, etc. Sean cuales sean los elementos con que se compone una obra, lo importante es que todos ellos han de estar organizados por un principio de construcción formal y desde un ángulo de significación, o sea, desde un punto de vista semántico. Lo que da finalmente la identidad de una obra es el enfoque con el que está construida, la perspectiva que la inspira, su registro dominante de significación. Este registro puede o no ser de índole sentimental:

puede predominar en él tanto el sentimiento como la racionalidad fría, el cálculo distanciado, la desapasionada voluntad de estilo o el conceptualismo abstracto.

Así pues, los sentimientos son, en primera instancia, materiales para la construcción de una obra. Con frecuencia, el artista recurre a ellos. En muchas ocasiones recurre a los sentimientos que ha experimentado; en algunas, a los que observa en los demás; en otras, imagina sentimientos Acciónales a partir de los de curso real. Pero aun cuando se trate de sentimientos directamente biográficos, no es igual recurrir a los sentimientos que autoexpresarse. Esta es la distinción que pretendemos establecer: *la diferencia esencial entre el uso de los sentimientos en tanto materiales para la construcción de la obra y la acción expresiva tal como la define el Principio relativo a la Creación.* La construcción de una obra con el material de los sentimientos implica algunos de los factores que se explican a continuación.

Frente a la inmediatez autoexpresiva, se establecen diversos planos de mediación. Primero, mediación lingüística en general. Como tantas veces se ha dicho, sólo a través del lenguaje podemos objetivar y apropiarnos de nuestro mundo interior, de los sentimientos y demás estados mentales. Para hacernos cargo de los sentimientos tenemos que aprehenderlos lingüísticamente. Así será posible incluirlos en una obra artística y hacerlos comunicables. Pero sobre este punto ya se ha insistido bastante.

La mediación lingüística abre las puertas a la mediación reflexiva. A través de ella el sentimiento se convierte en idea del sentimiento. Cuando el sentimiento se hace consciente y reflejo, o sea, cuando se refleja en la conciencia y es contemplado por ésta como objeto de examen, el sentimiento ya no es el mismo. Ortega y Gasset acaso sea quien mejor ha desarrollado este tema. Su conocida defensa de la deshumanización del arte, su apuesta por el arte "joven" o "artístico" (el de las vanguardias de comienzos del siglo XX) y su rechazo del arte patético, destinado al contagio sentimental, en definitiva, todos sus análisis sobre la situación del arte de su época, derivan de un razonamiento teórico, el que defiende la distinción entre el sentimiento y la idea del sentimiento, entre la interioridad subjetiva y la representación artística de esa interioridad. El arte sentimental, melodramático, confunde ambas realidades; el arte joven, no (por ejemplo, y dicho sea de paso, una de las claves con que Ortega interpreta la pintura de vanguardia es que en ella, de forma deliberada, no se pintan ya las cosas sino la idea de las cosas. Lo mismo habría de valer para la representación de los sentimientos).

Ortega critica al expresionismo en la medida en que éste pretende que la ficción artística valga como realidad vivida, como sentimiento biográfico. Quiere hacer pasar la irrealidad artística por realidad humana. En cambio, el arte vanguardista es deshumanizado en tanto procura la "desrealización" de lo humano, su conversión en idea, en representación artística. Una representación que se sabe representación, que no intenta hacerse pasar por lo que no es, que se acepta como idealidad, distinta a la vida real, distanciada de ella, pero precisamente por eso con capacidad de iluminarla, de descubrir perspectivas inéditas desde las que contemplar la vida real. Para resaltar esa irrealidad de la representación, el arte joven desfigura la imagen, la deforma y disfraza, para que en su extrañeza no pueda ser confundida con la cosa real. O se hace

definitivamente abstracto. Así, no deja resquicio alguno para asimilarlo a lo humano o, en general, a la realidad existente.

A su vez, y aunque ahora no venga al caso, hay que dejar constancia también de que la crítica orteguiana al expresionismo artístico se enmarca en la crítica general al idealismo. Para Ortega, el idealismo aparece cuando no se tiene en cuenta que la realidad no es lo mismo que la idea que nos formamos de la realidad. Todo idealismo, en cualquiera de sus modalidades -entre las que se cuentan ciertas teorías y prácticas expresionistas-, se basa siempre en el mismo error, la confusión de la idea con la cosa, la pretensión de hacer valer las ideas como cosas. Para superar el idealismo, para que la idea, la representación, pueda llegar a ser verdadera, ha de saberse distinta de la cosa; es decir, ha de reconocerse ante todo como idea, ha de afirmarse en su irrealidad.

Afirmarse en su irrealidad es justo lo que hace el arte deshumanizado. El arte se deshumaniza cuando acentúa su artisticidad, cuando enfatiza la irrealidad del objeto artístico y su contraste con el objeto real (para lo que a veces recurre, como ya se ha dicho, a la desfiguración de la imagen o a la desnuda abstracción). Justo lo contrario de lo que hace cierto arte expresionista. Este expresionismo humano, demasiado humano, confunde o busca la confusión de la idea con la realidad humana, busca que se tome la representación del sentimiento por el sentimiento vivido. Pretende exhibir la intimidad palpitante del autor, y quiere estremecernos o conmovernos con ella. Olvida que "el llanto y la risa son estéticamente fraudes" (Ortega y Gasset, 1986: 31).

La crítica al expresionismo se articula como imposibilidad de que coincidan o sean equivalentes la realidad vivida y la realidad contemplada. En el apartado "Unas gotas de fenomenología", de la *Deshumanización del arte*, se expone la imposible coincidencia entre vivir una situación y contemplarla. "Para que un hecho se convierta en objeto que contemplamos es menester separarlo de nosotros y que deje de formar parte viva de nuestro ser" (id.: 22). En este texto, la distancia entre lo vivido y la idea de lo vivido se manifiesta como distancia entre la persona que experimenta algo y la persona que lo contempla. Se ejemplifica en la distancia entre quien está agonizando y la esposa, el médico, el periodista y el pintor que presencian el hecho. El pintor es el menos implicado sentimentalmente, el que se sitúa a mayor distancia emotiva. Por ello, es quien mejor puede captar la dimensión estética de la escena.

Esto mismo se plantea en *Ensayo de estética a manera de prólogo* en un plano intrapersonal, o sea, como distancia entre lo que uno siente interiormente y la idea que se forma de su propio sentimiento. Por ejemplo, entre el yo que sufre y el yo que observa y examina su dolor. El modo en que aquí se plantea la distancia entre el vivir y el contemplar resulta más apropiado para la discusión del expresionismo. De hecho, Ortega lo dirige directamente contra el expresionismo, advirtiendo que no hay "nada más falso que suponer en el arte un sucedáneo de la vida interior, un método para comunicar a los demás lo que fluye en nuestro subterráneo espiritual" (id.: 162).

La argumentación gira sobre el concepto de *ejecutividad*, concepto en el que aquí no podemos detenernos, dada su densidad filosófica y las múltiples interpretaciones enfrentadas que ha suscitado. Decir, a título indicativo, que la ejecutividad del yo puede

entenderse en el sentido de "actualidad", en términos de la metafísica aristotélica (Silver, 1978: 114-ss); y también, de forma complementaria, en el sentido de la tesis de Husserl sobre la "actitud natural de la conciencia" (Cerezo Galán, 1984: 209-ss). Así, ejecutividad es existencia en acto. Y el yo ejecutivo es el yo viviente, en la inmediatez del vivir, volcado a la experiencia del mundo, antes de la mediación reflexiva. Frente a ese yo, que se compromete y expone, se implica y padece, sufre, goza y siente, surge el otro yo, el que se contempla a sí mismo a través de la reflexión y la idea, el que hace posible la representación estética.

La ejecutividad del sentimiento es una cosa; su representación, otra. No hay una correspondencia esencial entre ellas; no es posible que coincidan. Sigamos el ejemplo de Ortega del dolor sentido y la representación del dolor, o sea, la diferencia entre el yo ejecutivo que siente y el yo reflexivo que contempla su propio dolor. Pues bien, como decíamos en otro lugar (García Leal, 2001: 297-298), al representarme mi propio dolor, pongo entre paréntesis, interrumpo la ejecutividad del dolor. El yo que padece el dolor deja paso al yo que lo contempla. Ambos nunca coinciden, pues cada uno es actual cuando el otro no lo es. El yo ejecutivo, el del dolor en acto, está inmerso en la actitud natural, entregado a la inmediatez de la existencia, en un orden prerreflexivo que es anterior y distinto a la contemplación del dolor. Por su parte, el yo que contempla el dolor se sitúa en un plano reflexivo, tomando el dolor como objeto de la reflexión: el poder tomarlo como objeto implica que el dolor ha perdido su actualidad primera. "Cuando yo siento un dolor, cuando amo u odio yo no veo mi dolor ni me veo amando u odiando. Para que yo vea *mi* dolor es menester que interrumpa mi situación de doliente y me convierta en un yo vidente. Este yo que ve al otro doliente es ahora el yo verdadero, el ejecutivo, el presente. El yo doliente, hablando con precisión, fue, y ahora es sólo una imagen, una cosa u objeto que tengo delante" (Ortega y Gasset, 1986: 159).

Por un lado está la realidad ejecutiva, en acto, verificándose: el dolor vivido desde dentro. Por el otro, la representación de la realidad: el dolor contemplado desde fuera. Lo real, al representarse, pierde necesariamente su ejecutividad. La representación transforma a lo representado en una "sombra o esquema de sí mismo". Así, la representación del yo lo objetiva, lo aleja, lo convierte en mera cosa a la que se enfrenta la conciencia. De ese modo, se fija y detiene lo que es actuación, vida en acto, ejecutividad. La representación capta lo que "fue": siempre queda a trasmano de lo que "es".

La representación anula la realidad ejecutiva del sentimiento, lo desrealiza, lo convierte en irrealidad (de ahí que el arte joven, consciente de su propio alcance, se reafirme en la irrealidad). La irrealidad de la representación supone una diferencia de orden lógico respecto a los sentimientos reales, establece una distancia insalvable respecto a los sentimientos representados. Al igual que cualquier otra cosa en relación con su idea, la sentimentalidad representada es siempre más y distinta a su representación estética. Aunque eso no signifique que la representación haya de ser errónea o inadecuada. Sí, en cambio, que toda representación (estética o no) es sólo una perspectiva, un punto de vista entre otros, por lo que su posible verdad siempre resultará

insuficiente, nunca coincidirá con lo real.

Si volvemos la vista a Croce, recordaremos que él también distinguía, por un lado, lo inmediatamente vivido y, por otro, la representación imaginativa de lo vivido. Así pues, ¿qué es lo que separa a Ortega y a Croce? Desde luego lo que los separa no es la crítica orteguiana al arte patético, destinado al contagio sentimental. Croce hace, a su manera, una crítica similar. Rechaza la unilateralidad del llamado "romanticismo" en tanto propicia la efusión espontánea de emociones vivas y palpitantes. Afirma que los desgarramientos y sobresaltos pasionales contaminan y degradan las obras artísticas. En este sentido, el arte no es para Croce una prolongación inmediata de la vida: no es pura intimidad biográfica, pasión o sentimiento trasvasado tal cual a la obra artística. El expresionismo que Ortega crítica no es el mismo que propugna la teoría croceana.

Sin embargo, hay una diferencia radical entre ambos autores, la que distancia básicamente a una estética expresionista de otra que no lo es. Para Croce, a diferencia de Ortega, el sentimiento es el principio activo del arte, lo que sustenta e inspira la obra artística, lo que la hace ser como es, lo que la distingue de otros productos culturales. El sentimiento, recordémoslo, es lo que gobierna la intuición-expresión. O en palabras ya citadas de Croce: lo que da coherencia y unidad a la intuición es el sentimiento. Y puesto que la obra es sólo la intuición-expresión mental, cabe concluir que el sentimiento es lo que aglutina y sobredetermina los otros ingredientes del arte.

Hay, pues, una línea de influencia que va del sentimiento vivido a la obra resultante. Una línea con interposiciones, que atraviesa distintas pantallas mediadoras, pero que no pierde su capacidad de influencia final. Eso es lo que hace que Croce aliente el Principio relativo a la Creación (aunque con los matices y correcciones señaladas). A la postre, nada puede suplir el ejercicio de expresión personal: sólo la acción autoexpresiva permite crear una obra. La línea de influencia que va del sentimiento a la obra, es una línea de acción, es el trayecto marcado por la actividad del artista que siente y da forma expresiva a su sentimiento. Lo que asegura la continuidad entre el sentimiento de partida y la obra efectuada es la experiencia subjetiva, la exigencia de autoexpresión. En Croce no hay una auténtica ruptura entre el sentimiento vivido y la idea que se tiene de ese sentimiento, por lo que no se da una variación esencial entre ambos. Como sí se da para Ortega.

La *mediación reflexiva* —tal como la plantea Ortega—, con la consiguiente anulación de la ejecutividad del sentimiento, no sólo produce la ruptura comentada, sino que convierte en otra cosa el sentimiento de que ocasionalmente pudo partir el artista. Si hemos traído a colación a Ortega, es porque *creemos encontrar en él un apoyo teórico a nuestra propuesta de que el Principio relativo a la Creación entra en crisis con la distinción capital entre el uso de los sentimientos en tanto materiales para la construcción de la obra y la acción expresiva del artista.* Al pensar los sentimientos en tanto materiales para la obra se introduce una alternativa a la teoría clásica de expresión.

A la mediación lingüística y reflexiva se le añade también *la mediación de los signos propios de cada una de las artes*, en la que nos detendremos ahora. El expresionismo afín a la teoría clásica pretende eliminar la distancia (que se mostrará insalvable) entre el sentimiento y su representación. No hace con ello plena justicia al papel mediador de los

signos, de los colores, formas, imágenes sensoriales, de las palabras y los sonidos. O visto desde otro ángulo, el expresionismo quisiera reducir los signos a la condición de mero eco o trasunto directo del sentimiento. Quisiera amortiguar la mediación de los signos para hacerlos nítido cristal en el que se transparenta el sentimiento.

El expresionismo desconfía de los signos convencionalmente establecidos, por pensar que con frecuencia son más un obstáculo que un vehículo de comunicación. Pero, ya que no se puede prescindir de los signos, busca unos signos que correspondan de modo directo a las vivencias subjetivas: colores o formas que sean transcripciones espontáneas de la experiencia interior. Signos que carezcan de una referencia externa manifiesta, que no sean ecos de la percepción habitual, que no reproduzcan las formas o colores naturales, pues en ese caso desviarían la atención hacia los objetos que copian. Signos, en fin, que sean correlato de los sentimientos: formas y colores que correspondan a actitudes, disposiciones o reacciones emotivas, fieles registros del sentimiento.

La no codificación de los signos podría, en abstracto, servir para la exposición de un punto de vista propio, para la plasmación de la singularidad del sentimiento. Pero eso es sólo en abstracto. Realmente, si los signos sólo tienen validez privada, si no están codificados, es decir, no se ajustan a normas que regulen su uso público, no responden a convenciones intersubjetivas que los hagan reconocibles, entonces no sirven a efectos de la comunicación. La pretensión expresionista de inmediatez de los signos se enfrenta al problema de que el espectador ha de contar con algunos criterios para advertir en el azul un sentimiento de quietud, o de pasión en el rojo; para reconocer los impulsos que transmiten las formas redondeadas o las angulosas. Sea porque haya algo convenido al respecto, o porque el cuadro instaura una nueva e identificable convención, de algún modo tiene que objetivarse la correspondencia entre los sentimientos y las formas o colores, si se quiere que el espectador entienda el cuadro expresivo. De lo contrario, quedará la sospecha de que las formas y colores del cuadro son gratuitos o arbitrarios, en último término, insignificantes.

El expresionismo olvida que la materialidad y publicidad de los signos no es un obstáculo sino, antes bien, la condición de posibilidad de que el sentimiento se haga comunicable. No tiene suficientemente en cuenta que los signos son una polaridad condicionante en el proceso creativo. El sentimiento ha de confrontarse con la significación objetiva y pública encarnada en los signos. Y al mediarse con ella, el sentimiento se transmuta, consigue un alcance y matices significativos que antes no tenía.

Igual que la mediación reflexiva, la mediación de los signos transforma también el sentimiento. Esa transformación le concede gravidez significativa, y le da una dimensión intersubjetiva y comunicable. También en este plano, la pura inmediatez de la vivencia se convierte en elaboración mediata de sentido, de acuerdo con las pautas de los sistemas de signos propios de cada arte. Donde antes había sentimientos vividos hay ahora representaciones, símbolos públicos de los sentimientos.

En un contexto no del todo ajeno a éste, Wittgenstein (1988: 219) rechazaba la hipotética posibilidad de un lenguaje privado, “un lenguaje en el que uno pudiera anotar o expresar sus vivencias internas -sus sentimientos, estados de ánimo, etc.- para su uso

propio". Se trataría de un lenguaje en el que el sentido último de sus expresiones sólo sería asequible para quien construye tales expresiones. Frente a esa hipótesis, Wittgenstein intentó mostrar que las expresiones lingüísticas no adquieren su significado por la mera designación de una experiencia interna (de igual modo, añadimos nosotros, que los cuadros expresivos no adquieren su significado por la mera alusión ni la plasmación inmediata del sentimiento vivido). Dicho de otro modo, la relación ostensiva entre la expresión y la experiencia interna no es lo que determina el significado de una expresión. Y, sin embargo, ese es el único supuesto que haría posible o daría sentido al lenguaje privado.

El significado tiene que ver con el uso intersubjetivo del lenguaje, el uso común según reglas públicamente compartidas. Así, el significado de la palabra "dolor" no depende de la vivencia interna del dolor, de la relación ostensiva que tiene con dicha vivencia. Sustituyase ahí "relación ostensiva" por "encarnación inmediata", y la crítica se volverá contra la teoría expresionista: el significado de un cuadro que exprese dolor no depende de que en él esté inmediatamente encarnada la vivencia del dolor, sino del uso intersubjetivo, públicamente reconocible, de ciertos signos que identifican el dolor. Lo que la obra significa depende ante todo de la composición de sus signos.

La función mediadora de los signos hace que el sentimiento se transforme, que adquiera una nueva conformación significativa. La transformación del sentimiento, la discontinuidad entre el sentimiento vivido y aquello que la obra expresa, se manifiesta en varios otros aspectos. Uno de ellos es la desindividualización del sentimiento, su proyección a lo universal. El sentimiento, sin perder su determinación concreta, alcanza ejemplaridad universal. Mantiene su raigambre en las particularidades de la vida, lo que permite que lo reconozcan quienes ven el cuadro o leen el poema. Pero transciende la limitación y parcialidad de lo individual: refleja lo genérico humano, despliega connotaciones universales. El sentimiento estéticamente elaborado descubre nuevas derivaciones y correspondencias intersubjetivas, consiguiendo despertar en los lectores o espectadores resonancias imprevistas. Algo de esto se comentó ya a propósito de Croce. Está presente, en mayor o menor grado de desarrollo, en su propia exposición. Aunque no lo esté en todas las variantes de la teoría expresionista.

No hace falta insistir en la parte de deliberación y decisión que conlleva la representación estética del sentimiento, frente a la espontaneidad del sentimiento vivido.

Una diferencia clara entre la expresión natural -la del gesto, sea el caso, que expresa dolor- y la expresión artística es el automatismo de la primera y el carácter voluntario de la segunda. La diferencia persiste, si bien menos acentuada, entre la perspectiva que contempla el proceso creativo como autoexpresión de los sentimientos y la que ve los sentimientos como materiales para la obra. El grado de deliberación y la variabilidad de la decisión aumentan cuando el recurso a los sentimientos es una opción más dentro del proceso creativo. Esta es otra de las razones de la discontinuidad que se viene comentando.

También lo es la necesidad de intervención de la memoria en el caso de que los sentimientos sólo cuenten como materiales para la obra. La actividad autoexpresiva -al

menos en las versiones más tópicas- no necesita recurrir explícitamente a los recuerdos. Basta con que el sentimiento, vivido en la instantaneidad del presente, se vuelque directamente en la obra. En la otra alternativa, se convoca al sentimiento destilado por la memoria: el sentimiento, distante de la vida, construido por el recuerdo.

Frente al Principio relativo a la Creación, y a modo de resumen, digamos que todas las mediaciones necesarias para la construcción de una gran obra de arte hacen que el recurso a los sentimientos se convierta en conocimiento de los mismos. Justamente porque la representación estética no coincide con el sentimiento vivido, puede generar conocimiento. A través de todas esas mediaciones, el sentimiento vivido se transmuta dentro del proceso creativo en un medio de expresión, es decir, se convierte en un instrumento para la aprehensión del mundo. Por ejemplo, la tristeza que me ata a mí mismo mientras la sufro, pasa a ser, dentro de la obra, una interpretación del mundo en clave de tristeza. De ese modo, el sentimiento forma parte de un modo de ver la realidad. Un modo de ver que no brota inmediatamente de la experiencia sino, antes bien, es un modo de ver construido, deliberado, intencional, expresamente trabajado desde la memoria, desde la reflexión. Un modo de ver capaz de integrar los propios sentimientos.

5.4. El contenido expresivo de la obra

Venimos diciendo que lo que una obra significa depende ante todo de la composición de sus signos. Por lo mismo, en el caso de una obra expresiva, lo que la obra expresa, su contenido expresivo, depende de su estructura *y* propiedades, plásticas *y* simbólicas, tal como las define el orden compositivo de sus signos. Se afirma así la *autonomía expresiva* (significativa) de la obra. Pues bien, la pregunta sobre la que va a girar todo este apartado es la de si hay una incompatibilidad de fondo entre la autonomía expresiva, que nosotros propugnamos, y el Principio relativo a la Obra, de acuerdo con el cual la obra expresa lo que la causa. En un caso se explica la obra por la exclusiva significación de su sistema de signos; en el otro, se explica la obra por la actividad del artista.

El Principio relativo a la Creación establece una continuidad, una línea ininterrumpida de influencia, entre el sentimiento vivido y la obra resultante: una continuidad que, según se comentó, está marcada por la actividad expresiva del artista. Su correlato y complemento, el Principio relativo a la Obra, se limita a sacar las consecuencias, y retrotrae el significado de la obra a la actividad expresiva que la causa. Hemos insistido en la influencia de Croce y Collingwood en este planteamiento.

Desde un punto de vista que se quiere alternativo, la autonomía de la obra excluye la vinculación lógica entre la acción expresiva del artista (que toma como punto de partida su propio sentimiento vivido) y el significado de la obra, lo que la obra por sí misma expresa. Si un cuadro expresa algo es aquello que expresan sus propios signos pictóricos, al margen de cual sea la motivación causal del artista. Se niega así que la obra exprese lo que la causa. Desde este ángulo, pues, se defiende la no coincidencia entre la actividad

de la que surge la obra y el significado que brota de sus signos. Ambas son cosas cualitativamente distintas e irreductibles la una a la otra.

Como se habrá advertido, dicha alternativa responde a una vieja cuestión que se despliega a lo largo de este libro: estaba ya presente en la discusión sobre la definición intencional del arte y sobre la determinación intencionalista del significado. Reaparece ahora a propósito de lo que hace que una obra exprese lo que expresa.

Al igual que ocurría con la definición intencional del arte, Richard Wollheim introduce una postura que pretende mediar en esa alternativa: pretende hacer conciliable el condicionamiento de los signos y la causalidad expresiva. Mantiene el principio esencial del expresionismo (sin el que no hay teoría expresionista) de que una obra expresa lo que la causa, pero afirmando también que el significado expresivo depende de las "marcas" o inscripciones dejadas en el cuadro, o sea, del trazado de los signos.

Afirma explícitamente que la actividad creativa es el *explicans* y las obras de arte los *explicando,*. Y desafía a sus antagonistas a encontrar alguna propiedad de las obras artísticas que no tenga nada que ver con la forma en que han sido creadas. Por su parte, al exponer lo que hace que un cuadro exprese tristeza, establece una derivación lógica, una línea de continuidad explicativa entre la tristeza experimentada por el artista y la tristeza del cuadro. No obstante, esa derivación se somete a una serie de inflexiones que rompen la inmediatez expresiva, la mera continuidad biográfica, y asume la determinación complementaria de los signos inscritos en el cuadro.

Quiere así evitar que la explicación por la causa se entienda en clave reduccionista, de forma que el significado expresivo del cuadro quede reducido al acto creativo que le precede y, en último extremo, a la vivencia o el estado mental previos a la creación. Se niega a aceptar que la explicación genética lleve a desgajar el significado de la estructura y cualidades plásticas de la obra, para situarlo en la biografía del autor. A fin de cuentas, él mismo (Wollheim, 1980) había criticado ya las "toscas" teorías de la expresión que retrotraen y reducen el significado expresivo de la obra al estado mental, el sentimiento vivido, la biografía, o sea, todo aquello que por ser preexistente a la obra es también externo a ella. Sin caer en tales reduccionismos, ¿cuál es la línea explicativa que va de la tristeza en algún momento experimentada por el artista a la tristeza que expresa el cuadro?, ¿de qué forma la acción causal explica la obra de arte?

Wollheim parte de la distinción entre la *percepción expresiva*, como actividad de un individuo, y la *expresión artística*, la incluida en una obra de arte. Indica que hay una anterioridad tanto lógica como histórica de la percepción expresiva respecto a la expresión artística. La anterioridad histórica cabe aventurar que alcanza al plano ontogenético igual que al filogenético. El individuo tiene una percepción expresiva antes de pintar un cuadro, incluso puede tenerla sin llegar a pintar cuadro alguno. En el orden evolutivo de la especie, es de suponer que se percibieron expresivamente las cosas antes de inscribir imágenes o formas en la piedra de las cavernas.

Con todo, a efectos de nuestra exposición, resulta más significativa la anterioridad lógica de la percepción respecto a aquello que el propio cuadro expresa. La percepción expresiva es el motivo originario de la expresividad del cuadro. En ese sentido, la

percepción equivale a la acción causal que da lugar al cuadro, a la vez que lo explica. Pero antes de comentar este extremo acaso sea oportuno situar explícitamente la postura de Wollheim en el conjunto de la argumentación que venimos manteniendo a lo largo del capítulo. A tal efecto cabe destacar dos aspectos.

En primer lugar, parece claro que la anterioridad lógica de la percepción (su carácter de *explicans*, frente a los *explicanda* constituidos por las obras de arte) confirma el Principio relativo a la Obra. Postula, en efecto, una prioridad lógica de la acción causal respecto al contenido simbólico de la obra; le da la prelación en el orden explicativo. Plantea que si no se parte de su origen causal no puede entenderse lo que la obra misma expresa. Ya que, en definitiva, la obra expresa lo que la causa.

En segundo lugar, la acción causal, como se ha dicho, consiste en la percepción expresiva. Así, lo que está en el origen de la obra es un modo de ver, un tipo de percepción. Wollheim coincide en este punto con algunas conclusiones del apartado anterior. No sitúa la acción causal en el sentimiento vivido. Antes bien, el sentimiento queda integrado (y reconvertido) en un modo de ver la realidad, forma parte de la percepción expresiva. Se transforma en un instrumento para el conocimiento de las cosas. De este modo Wollheim deja atrás el Principio relativo a la Creación, en tanto supone una continuidad inmediata, mecánica, entre la vivencia y la obra. Ese principio queda corregido por la determinación complementaria de los signos inscritos en el cuadro. Si su teoría sigue siendo expresionista se debe a que mantiene y da consistencia argumental al Principio relativo a la Obra.

Pasamos ya a la consideración de la percepción expresiva. Wollheim acude al ejemplo de una percepción que expresa tristeza, o sea, que está impregnada de tristeza. ¿Cómo se produce?, ¿en qué consiste? En un primer momento, la tristeza va desde lo percibido a quien lo percibe. Es decir, cierto objeto, paisaje o situación, provoca en el individuo un sentimiento de tristeza. Lo provocan las cualidades, relaciones, contornos, juego de líneas, formas o colores, del propio objeto. El individuo responde, pues, a las incitaciones del objeto (así es, al menos, cuando la percepción madura y se refina, se desprende de la arbitrariedad subjetiva): es el objeto el que inicialmente le pone triste. Pero la percepción expresiva requiere un movimiento complementario: la tristeza se proyecta a su vez sobre el objeto, consiguiendo una nueva percepción del mismo. Una percepción inundada y nutrida de tristeza, hasta el punto de que el sentimiento y la percepción se funden entre sí. El objeto es contemplado ahora desde el ángulo de la tristeza, con lo que se realzarán o rebajarán algunas de sus cualidades y se descubrirán otras, se incluirá en una nueva red de relaciones. El objeto adquiere así otra presencia, un alcance distinto. Todo ello supone un movimiento circular por el que el objeto incide sobre el sentimiento o estado anímico, y éste se proyecta sobre el objeto.

Lo que Wollheim describe en estos términos corresponde, creemos, a la percepción empática, definida por la vieja teoría de la *Einfiihlung*., de Th. Lipps. En un artículo de 1911, *Arte de este mundo y del otro*, Ortega ejemplificaba sagazmente la percepción empática:

> Si el objeto es angosto y vertical, por ejemplo, nuestros músculos oculares verifican un esfuerzo de elevación: este esfuerzo está asociado en nuestra conciencia a otros movimientos incipientes de nuestro cuerpo, que tienden a levantarse sobre el suelo, y a las sensaciones musculares de peso, de resistencia, de gravitación. Se forma, pues, dentro de nosotros, en torno a la imagen bruta del objeto angosto y vertical un como organismo de actividades, de relaciones vitales: sentimos como si nuestras fuerzas, que aspiran hacia arriba, vencieran la pesantez, por tanto, como si nuestro esfuerzo triunfara. Y como todo esto lo hemos ido sintiendo mientras percibíamos aquel objeto exterior, y precisamente para percibirlo, fundimos lo que en nosotros pasa con la existencia de él y proyectamos hacia fuera todo junto, compenetrado en una única realidad. El resultado es que no ya nosotros, sino el objeto angosto y vertical nos parece dotado de energía, nos parece esforzarse por erguirse sobre la tierra, nos parece triunfar sobre las fuerzas contradictorias (Ortega y Gasset, 1986: 99-100).

Volviendo a los términos de Wollheim, la proyección del sentimiento (tristeza) en las cosas puede adoptar dos modalidades, la proyección *simple* y la *compleja*. La proyección *simple* se limita a proyectar la tristeza sobre el mismo objeto, paisaje o situación que inicialmente la despertó en nosotros. La proyección *compleja* la proyecta sobre el mundo en general. La distinción entre ambas es de peso. De entrada, la percepción expresiva se basa especialmente en la proyección compleja. Esta, no la proyección simple, es la que origina la percepción propiamente estética, la que después se trasladará a la obra de arte.

Lo que diferencia a las dos modalidades es, por un lado, que la proyección compleja extiende su radio de influencia y, por otro, que se despersonaliza. La tristeza de nuestro ejemplo, al expandirse sobre el mundo, se convierte en una clave interpretativa más allá de las implicaciones personales del individuo que la proyecta. Se convierte en un modo de ver que objetiva las connotaciones y derivaciones de la tristeza. Se descarga, así, de la emotividad que afecta personalmente al individuo. Ya no es un sentimiento que lo concentra en sí mismo, sino que le descubre otra disposición de las cosas. Por esta vía, la proyección compleja puede hacer que el individuo deje de sentirse triste.

La percepción expresiva, basada en la proyección, no debiera entenderse como mera visión reproductora de los datos sensibles. No es mero efecto retiniano. Antes bien, está conformada por la fantasía. En un primer nivel, la fantasía inicial proyecta la emoción (tristeza) para aliviar la ansiedad que le produce al individuo. En un segundo nivel, "habiendo expulsado la emoción en la fantasía, la persona encuentra luego una disposición a fantasear que le conduce a experimentar el mundo de determinada manera. Se ve conducida a experimentar el mundo como algo permanentemente modificado por este acontecimiento. La fantasía expulsiva tinta el mundo, y es ese tinte lo que presta al mundo sus nuevas propiedades proyectivas" (Wollheim, 1997: 106).

Más que ese mecanismo psicológico (que, por lo demás, Wollheim se limita a

enunciar, tal como lo recoge la cita), nos importa la conclusión a la que se llega: en el caso de la proyección compleja, "la propiedad que una persona acaba atribuyendo vivencialmente al mundo no es la misma que la propiedad que dicha persona empezó poseyendo y que luego proyecto" (id.: 107). Tenemos, pues, que el sentimiento vivido e inicialmente proyectado no es el mismo que recubre el mundo cuando finalmente es contemplado en clave afectiva. La propiedad de tristeza no es equivalente en ambos sentimientos. Aunque se califique igualmente de "triste" al sentimiento inicial y al mundo percibido tras la proyección, no se trata en los dos casos del mismo sentimiento. El segundo no es un sentimiento experiencial, sino el sentimiento transfigurado por la fantasía. En otras palabras: no un sentimiento vivido, en su acepción prerreflexiva, sino un sentimiento estéticamente elaborado.

Nos importa esa conclusión porque está en línea con toda la argumentación del apartado anterior sobre la mediación y transformación de los sentimientos que aparece en el arte. Es también lo que nos permitía adelantar que Wollheim no sigue el Principio relativo a la Creación. Dice que es falso que la teoría expresionista defienda que para pintar un cuadro que exprese tristeza o alegría el artista tenga que estar triste o alegre mientras lo pinta. Niega, en los términos de nuestra exposición, la coincidencia necesaria entre el sentimiento vivido por el autor y el sentimiento expresado en la obra de arte (si un individuo está deprimido y proyecta su depresión en una obra, ésta acaso no resulte depresiva, sino simplemente melancólica, añorante, nostálgica, sombría, tal vez lúcida). Wollheim ofrece, además, buenas razones para rebatir ese supuesto. Pero entendemos, por nuestra parte, que lo que rechaza es sólo el Principio relativo a la Creación. Y hemos repetido que nos parece más esencial a la teoría expresionista el Principio relativo a la Obra. Este, sin duda, lo mantiene y refuerza.

Una vez caracterizada la percepción expresiva, hay que plantear su vinculación con la obra de arte. Resulta clara: la obra de arte es la plasmación por parte del artista de su percepción expresiva. Esta es la causa primera, aquélla el efecto. Ahora bien, la plasmación no es algo mecánico, no es una traslación inmediata. Ni la expresión de la obra traduce sin más la percepción expresiva. Hay que construir el cuadro con una serie de marcas o inscripciones sobre la tela, trazando líneas y fijando colores; hay que servirse de un sistema de signos. Y aquí puede aparecer el error: es posible que en su resultado final el cuadro no se corresponda con la percepción expresiva que el artista intentó plasmar. Lo que se intenta no siempre se consigue. Eso sí, cuando se consigue, la obra expresa lo que la causa.

Un breve paréntesis nos permitirá recordar el sello intencionalista del pensamiento de Wollheim. Por ello no es de extrañar que recurra a la intención del autor, cuando es una intención conseguida, para determinar la manera correcta de mirar un cuadro expresivo: la manera correcta es la que concuerda con la intención cumplida del autor. "Cuando entra en escena la expresión, lo que marca su llegada es que ahora aparece impuesta sobra la percepción expresiva una pauta de corrección o incorrección, hay que remitirla a lo que el artista intentó y consiguió" (id.: 108). No se nos dice cómo sabemos si una intención está conseguida o no. Pero éste no es ahora el tema.

En general, Wollheim se libra de la mayoría de objeciones que tradicionalmente se hacen a la teoría expresionista, en las que se la acusa básicamente, según diría Ortega, de confundir el sentimiento con la representación del mismo, y finalmente, como en cualquier otra variante del idealismo, de confundir la idea con la cosa. Tal confusión no se da en Wollheim. El suyo no es un planteamiento reduccionista, por el que la obra en conjunto, las cualidades estéticas y el contenido expresivo, queden reducidos a su origen causal, la actividad del artista. No dice que el significado de la obra expresiva sea idéntico, coincida en todos sus extremos, con la percepción expresiva. Tampoco mantiene que esta última sea el único elemento explicativo de la obra: también cuentan las marcas y el trazado de signos propios del cuadro.

No es el elemento explicativo único, pero sí el esencial. A fin de cuentas, las cualidades expresivas de la obra son tales porque corresponden al acto creativo del artista. Lo que sigue siendo expresionista es la explicación de la obra en términos del acto creativo. El expresionismo se resume aquí en la vinculación y anterioridad lógica de la acción causal respecto a la obra, o sea, en el supuesto de una línea explicativa, unidireccional, que va de la una a la otra. Y la gran pregunta que despierta globalmente la teoría de Wollheim es ésta: ¿el recurso a la acción causal, centrada en la percepción expresiva, sirve en verdad para avanzar en la explicación de la expresividad de la obra de arte?

A primera vista, parece que algo se avanza respecto a la teoría clásica por el hecho de centrar la causalidad no en el sentimiento vivido, sino en la percepción. La explicación por la causa parece ahora más plausible. Lo que aquí se nos dice es que el pintor tenía que percibir las cosas, en tal o cual clave emotiva, antes de pintar un cuadro expresivo. Y si se explica en qué consiste la percepción, se supone que algo se habrá ganado en la explicación de la obra. Ahora bien, este orden explicativo sólo será aceptable para quien haya optado ya por una explicación de tipo genético.

La explicación de la obra por la percepción previa de su autor apela a una consideración basada supuestamente en el sentido común: ¿cómo se podría pintar sin una imagen mental previa de lo que se va a pintar -al menos, cuando se trata de algo reconocible, figurativo? Pero esa consideración es una verdad a medias. Sólo a medias, pues habría que matizarla en la línea de Collingwood de que el hecho físico de pintar ayuda a desarrollar y perfilar la visión inicial. Como intenta demostrar Gombrich a lo largo de *Arte e ilusión*, el propio pintor acaba viendo las cosas tal como las pinta, en lugar de limitarse a pintar lo que inicialmente ve.

En cualquier caso, y sin entrar ahora en la discusión de este punto (que de algún modo se abordará en el capítulo siguiente), la auténtica piedra de toque del expresionismo está en si realmente la anterioridad lógica corresponde a la acción causal o a la obra misma. Si la obra se explica desde sí misma o se explica, genéticamente, desde la acción causal. Es evidente que a lo largo de este libro se ha optado siempre por la explicación de la obra a partir únicamente de ella misma, de su estructura y atributos. En tal sentido, los argumentos que defendían tanto la definición internalista del arte como la autonomía de sus significados, son los mismos que ahora podrían aplicarse a la defensa de la

expresividad intrínseca de la obra. Desde esa perspectiva se reconoce que el autor ha hecho que la obra llegue a expresar lo que expresa. Pero una vez hecha, la obra goza de una existencia y condición separadas: lo que expresa lo expresa por sí misma, en virtud de su propia naturaleza. Ahora bien, no insistiremos en este tipo de argumentos.

Cabe objetar, desde la posición de Wollheim, que al entrar en la explicación interna de la obra antes o después nos hemos de topar con la percepción del artista, pues ésta no es algo externo a la obra, sino que está encarnado en ella, forma parte de lo que la obra es en sí misma. A eso se responde, desde nuestra postura, que la percepción del artista, su modo de ver las cosas (junto a la intención y los sentimientos, los recuerdos y opiniones, las ideas estéticas, las influencias estilísticas y demás), efectivamente forma parte de la obra. Pero forma parte en tanto uno de los muchos materiales con los que se ha construido la obra. En cambio, los signos son el factor constructivo. Todos los materiales con que está construida la obra, quedan sobredeterminados por la trama de los signos. La unidad, la forma, la resolución constructiva la dan los signos. Como dan también el significado vigente de la obra.

De ahí que para entender la expresividad de una obra baste con tener en cuenta los signos que la componen. Ellos nos dicen por sí solos lo que expresa la obra. Ellos hacen que los demás materiales constructivos confluyan en la expresividad autónoma de la obra. Los signos (como antes decíamos, en general, acerca del lenguaje) son lo irrebasable en la determinación de la expresividad: por detrás de ellos, por encima, no hay nada que haga expresiva a la obra.

Para seguir con el ejemplo tópico: si una obra resulta triste, será porque sus signos le hacen expresar tristeza. Esto implica, ante todo, que la expresión está en la obra, es inherente a la propia obra. No se trata de que el autor partiese mediata o inmediatamente de un sentimiento de tristeza, ni de que fuera triste su percepción de las cosas o su intencionalidad expresiva, se trata de que la tristeza es ya una propiedad de la obra, una de sus cualidades constitutivas. Aunque sea de forma metafórica, cabe decir que la obra *es* triste. Ella misma, no sólo la acción causal que la originó. Las obras expresivas, como varios autores han señalado, poseen propiedades antropomórficas, son tristes o alegres, arrebatadas o melancólicas.

La tristeza de una obra, según se dijo, es un sentimiento estético. No tiene una equivalencia exacta con el sentimiento real. La tristeza estética carece de la inmediatez y evidencia de la tristeza vivida. A cambio, conlleva una estilización de la tristeza, que realza su idealidad y le asigna un efecto cognitivo. Los sentimientos estéticos no son apremiantes o perentorios, no nos arrastran con la fuerza de los sentimientos reales, pero proyectan luz sobre éstos. Que la obra expresiva sea triste significa que posee tristeza estética.

Volviendo al tema anterior, las cualidades expresivas de la obra dependen de la composición de sus signos. Los signos expresivos de la pintura, por ejemplo, son los colores, las rayas, volúmenes y formas, junto con las líneas de fuerza, las tensiones o dinamismos que crean en el cuadro. Pues bien, tales o cuales signos expresan algo porque están correlacionados con tales o cuales sentimientos. Dicha correlación es

convencional. El gris se asocia convencionalmente a la tristeza (igual que el rojo a la pasión o el azul a la quietud y la serenidad). El color gris, dice Goodman, es una "etiqueta" de tristeza. De la convención que vincula el gris a la tristeza depende finalmente que un cuadro, por predominar en él el color gris, exprese tristeza. Podría expresar otro sentimiento, si la convención fuese otra. La pintura expresiva es inteligible en la medida que se asienta en alguna convención reconocible. Y a la vez, es inventiva en la medida en que renueva las convenciones, estableciendo nuevas asociaciones entre los signos y los sentimientos. El reto es la innovación que da mayor viveza y frescor al contenido simbólico, combinando la sorpresa y la certidumbre.

Ahora bien, la sujeción a los signos no es algo específico de la expresión: afecta igualmente a la representación, el otro gran modo de simbolizar. ¿Qué operación lógica promueve la expresión? La mejor respuesta nos parece la de Goodman: la expresión es una ejemplificación metafórica.

Nos remitimos a lo expuesto sobre la ejemplificación en el apartado 3.5. Recordamos que un objeto ejemplifica cuando posee en concreto ciertas cualidades y, a la vez, hace referencia a esas mismas cualidades tal como se dan fuera de él. Es decir, el objeto particular informa, llama la atención sobre algo genérico o abstracto; y para ello muestra, exhibe algunos rasgos que comparte con eso genérico sobre lo que llama la atención. Mejor que las palabras, lo que sea la ejemplificación acaso lo aclare el caso de la muestra de tela que guarda el sastre y que le sirve para ejemplificar lo que será el traje, o mejor, las cualidades que tendrá. Es posible ejemplificar las cualidades futuras porque la tela del muestrario tiene esas mismas cualidades, tiene en concreto las cualidades aun indefinidas del traje pendiente.

De igual modo, la obra expresiva ejemplifica sentimientos -y también, cualidades o estados afines—, sentimientos genéricos, con frecuencia impersonales. Y los ejemplifica porque ella posee de algún modo esos sentimientos. No los posee literalmente, como es obvio; los posee de forma figurada o metafórica. Aquí es donde interviene la convención de los signos, o sea, la asociación de sentimientos con colores. La obra posee literalmente el color gris, y puesto que la convención liga ese color con la tristeza, posee figuradamente la tristeza: tiene, así, la cualidad de ser triste. De ahí la tesis central de que la expresión es ejemplificación figurada o metafórica.

Lo importante es que sus cualidades figuradas le permiten a la obra ejemplificar los sentimientos genéricos. Por esa vía la obra habla sobre los sentimientos, comunica algo sobre ellos. Hace referencia a los sentimientos, en el entendido de que un símbolo hace referencia a otra cosa no sólo porque esté en lugar de ella, sino también porque busca darla a conocer. Ocurre, además, que la referencia en la expresión va en dirección inversa a la de la representación.

La representación se refiere a individuos realmente existentes (al menos, así lo piensa Goodman, aunque con algunos matices que ahora no vienen al caso). Y los describe e identifica por medio de la predicación, o sea, atribuyendo a los individuos concretos ciertas cualidades, estados o relaciones. Esa es la forma peculiar en que contribuye al conocimiento de los individuos. El cuadro representativo da a conocer a la

cosa representada en la medida en que le atribuye algunas cualidades (cuanto más inexploradas con anterioridad, tanto mejor), le descubre relaciones desconocidas, muestra el estado en que se encuentra. Se sirve, pues, de lo general para iluminar lo particular; se sirve de cualidades o relaciones ya conocidas en su generalidad para alumbrar el conocimiento del individuo representado.

La expresión va en sentido contrario. Lleva la atención desde lo particular o concreto a lo general. A partir de un ejemplo o caso concreto nos dice algo sobre lo genérico o más indefinido: a través de una muestra particular de tristeza, de un cuadro triste, nos ilustra sobre lo que sea en general la tristeza. Pone de relieve la condición genérica de la tristeza, abstracta en tanto impersonal, mostrando alguna concreción de la misma. Exhibe la tristeza en la sedimentación particular, con las cualidades precisas que toman cuerpo en el cuadro.

El cuadro da a conocer la tristeza por vía ostensiva. Si se le pregunta por las cualidades que tendrá el traje, color, textura, grosor o caída del tejido, el sastre no las describe; saca el retal de tela correspondiente y lo muestra: ¡así serán! Igual el cuadro. Pone ante los ojos el sentimiento en cuestión, lo muestra en una modalidad concreta: ¡así es el sentimiento! Ese carácter ostensivo proviene de que el cuadro triste posee él mismo las cualidades del sentimiento tristeza al que hace referencia. El cuadro expresivo alude a cualidades generales que él mismo posee (de forma peculiar), y en tanto tal las pone de relieve. Nos dice algo -más novedoso cuanto mejor es el cuadro—sobre el sentimiento genérico de tristeza, pero lo que nos dice es inseparable de la concreción particular que ese sentimiento adquiere en el cuadro.

La expresión consigue de tal modo uno de los viejos propósitos del arte: singularizar lo universal. Hace que lo singular no se quede en una abstracción vacía; lo muestra realizado en lo individual y concreto. Pero ese es otro punto sobre el que tampoco se insistirá, por haber aparecido ya en distintas ocasiones. Sólo que en este caso lo universal de que se trata es el sentimiento, la generalidad impersonal del sentimiento. A éste, al sentimiento genérico, es al que el cuadro expresivo da individualidad concreta para así conocerlo algo más.

A modo de conclusión, señalar que al concebirla de esta forma la idea de expresión rompe definitivamente con el Principio relativo a la Obra. La expresividad, el que exprese una cosa u otra, se explica sólo desde la propia obra, desde sus determinaciones internas. La acción causal del artista puede tomarse en cualquiera de las acepciones que le dan las teorías expresionistas. O podría atenderse a otras exposiciones de la Psicología de la Creación. En cualquier caso, ahí no se halla prioridad lógica alguna.

Por otro lado, desde esta perspectiva, la subjetividad asociada al expresionismo no tiene nada que ver con aquella subjetividad ensimismada y vacía que se postulaba como contenido único de las obras artísticas de la Modernidad. La subjetividad queda únicamente como el punto de vista subjetivo incorporado a la construcción de una obra. En el cuadro que expresa sentimientos, el punto de vista subjetivo es el de la elaboración de una muestra única, un exponente concreto, que incorpora y a la vez ejemplifica los sentimientos. Pero los sentimientos que el cuadro hace suyos, que elabora estéticamente,

no son los del autor. Lo que hay de visión subjetiva es sólo la conciencia de que las formas y contenidos simbólicos del cuadro -en este caso, la armazón concreta del sentimiento- no están dados ni son meras reproducciones: el cuadro hay que inventarlo y construirlo. La subjetividad, así entendida, no es la prolongación de ninguna vivencia. No es subjetividad biográfica. Es lo propio de la mirada estética que se sabe creadora de formas y significaciones.

6
Realismo y representación

Por más que a veces se confundan, representación no es igual a realismo. Hay representaciones que son realistas y otras que no lo son. El realismo es sólo una modalidad posible de representación, no un atributo esencial de la misma, aunque es cierto que el arte occidental, hasta finales del siglo XIX, ha intentado casi siempre que sus representaciones fueran realistas. Lo cual no implica, por otra parte, que se entendiese el realismo de la misma manera. Existen distintos realismos. Algunos de ellos se parecen bastante poco entre sí. Pero cabe pensar que esos diferentes realismos tienen un substrato común: todos buscan la semejanza, el parecido entre la representación y aquello que se representa. De forma especial cuando se trata de la pintura o la escultura, si bien, la poesía, el teatro, más tarde la novela, también pretendían, a su modo, ser realistas, sin que la semejanza buscada fuese de orden perceptivo. Aquí, nos centraremos especialmente en el realismo de la pintura.

6.1. El ideal del realismo

El realismo es un viejo ideal de la pintura. Cobra un nuevo alcance y significación a partir del Renacimiento, pero había hecho acto de presencia mucho antes. Al margen de sus realizaciones concretas, incluso como ideal, el realismo se ha revestido de distintas formulaciones.

La primera tal vez fuese el ideal de la *ilusión*, tal como se presenta en la historia de Zeuxis y Parrasio, narrada por Plinio. Como tantas veces se ha expuesto y glosado, allí se cuenta que Zeuxis pintó tan exactamente unas uvas que los pájaros intentaron comérselas. Por su parte, Parrasio pintó una cortina que engañó al propio Zeuxis, cuando se adelantó a correrla para ver lo que había tras ella. En los dos casos se produce la misma ilusión perceptiva: se confunde la pintura con el objeto copiado. Aunque el mérito de la pintura de Parrasio es mayor por haber confundido a un hombre, no ya a simples pájaros.

El acierto y la amplia resonancia de esta historia tal vez residan en que cifra el ideal de la ilusión pictórica en la equivalencia perceptiva. El cuadro realista es el que consigue, en mayor o menor grado, que el cuadro y la realidad delimitada por la pintura sean

equivalentes en el orden visual, que nuestra visión de las dos cosas sea similar. Propone, pues, como aspiración ideal que se vea lo mismo al mirar el cuadro y el objeto real.

Con frecuencia, el análisis de la cuestión se ha perdido en un estéril debate. El debate de si en verdad es posible que el efecto de la ilusión sea tal que lleve al espectador a confundir de hecho el cuadro con la realidad, a engañarse de veras y tomar realmente una cosa por la otra, a intentar correr la cortina pintada en el cuadro. Ilusión sería así igual a engaño. El cuadro ilusionista sería aquel capaz de engañar al espectador: hacerle tomar una cosa por lo que no es. Para hacer más prolijo el debate, se ha llegado a plantear que el engaño (o confusión de lo que es y no es) podría al menos ser parcial, y supondría una subversión (siempre parcial) de nuestra creencia sobre la ficción del cuadro, concediendo a sus imágenes una limitada realidad.

Con tales términos se obvia, a nuestro entender, el auténtico alcance del ideal de la ilusión. Cabría objetar, en primer lugar, que se trata de un ideal, el modelo postulado al que habría de tender el realismo. Un ideal contrafáctico, que no por eso dejaría de constituir una aspiración positiva, capaz de marcar un camino y un avance gradual hacia el objetivo perseguido, aunque nunca del todo alcanzable. Pero no parece que ni siquiera sea ése el caso. La ilusión no apunta en modo alguno a la confusión fáctica del cuadro con el objeto real, no se orienta a logros parciales ni progresivos de tal confusión.

Lo que queda, lo que en la historia de la pintura ha quedado, del realismo entendido como ilusión, es la pretensión de equivalencia perceptiva, sin posibilidad de confusión real, sin que jamás puedan identificarse para el espectador el cuadro y la cosa pintada. La ilusión es una metáfora. La metáfora de lo que venimos llamando "equivalencia perceptiva". La equivalencia se da entre cosas distintas con paralela (no idéntica) eficacia visual. Hay, pues, equivalencia cuando se producen efectos perceptivos similares, cuando el cuadro y el objeto logran ciertas correspondencias visuales. Cuando la visión del uno se asemeja a la del otro, sin llegar a coincidir plenamente. En esta medida, la equivalencia de que hablamos no llega al extremo de los "indiscernibles perceptivos", de Danto. Entre otras cosas, porque lo que aquí está en juego es la correspondencia de un cuadro con la realidad (no, como en Danto, entre dos cuadros ni entre dos objetos, el uno artístico y el otro no). Y como ya se sabe, el cuadro "no es una pipa".

Según lo explicó Max Black (1983), el efecto de ilusión, de lograrse, consiste en que al mirar un cuadro es *como si* estuviera mirando el objeto que el cuadro representa. No caigo en confusión alguna, sé que el objeto no está presente, pero el cuadro me hace verlo como si estuviera delante de mí. La visión del cuadro se corresponde con la del objeto.

Al ideal de la ilusión se le han ido añadiendo otras connotaciones. Si no nos equivocamos, una de ellas es la de que el cuadro contribuye a crear la visión que llegamos a tener del objeto. No sólo me hace seguir viendo el objeto tal como antes lo veía, sino que construye una nueva visión del objeto. Después del cuadro, lo veo con otros ojos. Es éste un punto sobre el que habrá que volver. Por otro lado, hay que aludir también a la connotación de encantamiento, de magia visual, que acompaña a la ilusión pictórica: su capacidad de adentrarnos en territorios prodigiosos donde se descubren

imágenes, formas y colores fascinantes.

Pero antes de las connotaciones añadidas, en su dimensión primaria, la ilusión es sobre todo semejanza. Si el cuadro produce la ilusión de ver las uvas pintadas como si fuesen reales, es porque se asemeja a éstas. La ilusión es el paradigma de la semejanza. Implica que el cuadro debe reproducir las cosas con la mayor exactitud posible. Puesto que la semejanza se asocia, a su vez, con la noción de la *copia* fiel de la realidad, el ideal de la ilusión reviste también la aspiración a una copia tan perfecta como sea posible (y decimos "copia" para evitar confusiones con el concepto aristotélico de *mimesis*, que conviene diferenciar rigurosamente de aquélla. La copia reproduce lo existente; la *mimesis* atiende a lo posible verosímil). Así es como fundamentalmente lo ha entendido la historia de la pintura.

Otra formulación del realismo es el ideal de la *ventana*, expuesto en el Renacimiento por Leon Battista Alberti y Leonardo da Vinci. Demanda que el cuadro ha de ser como una ventana abierta a la realidad. Una ventana con la pura transparencia del cristal; o, incluso, una ventana sin cristales que pudieran llegar a empañarse. Nada en el cuadro debería enturbiar la visión diáfana de las cosas. Si donde hay una ventana se pusiera un cuadro, habría de verse lo mismo en ambos (en el supuesto obvio de que el cuadro representase las mismas cosas que se perciben a través de la ventana, y siempre que se las contemplase desde igual ángulo y distancia, en idénticas condiciones de luz, etc.). De nuevo, el ideal de la ventana postula la semejanza, término a término, entre el cuadro y aquello que representa. Comporta la pretensión de maximizar en lo posible la semejanza. A mayor, semejanza, mayor realismo.

La metáfora de la ventana se prolonga y perpetúa en la metáfora del *espejo*, con su noción correlativa de *reflejo*. El cuadro tiene que ser el espejo que refleja la realidad tal cual es, sin nada que la nuble. David Hockney, en *Conocimiento secreto*, ha mostrado que en especial los pintores flamencos tomaban el espejo no sólo como un ideal, sino como una técnica compositiva: se servían de los espejos como instrumentos para la elaboración de sus cuadros, buscando conseguir el mayor logro de realismo. El ideal de la ventana y el espejo apuntan a lo mismo, a que el cuadro sea una réplica exacta de las cosas.

No pretendemos decir que todas esas metáforas del realismo tengan igual alcance y significado. Cada una cobra especial sentido y tiene desarrollos particulares, de acuerdo con el contexto cultural en que se inscribe. Pero entre ellas hay una línea profunda de continuidad: todas tienen a la semejanza como centro de referencia. Acaso la metáfora más sugerente sea la de la ilusión. La de la ventana y el espejo aluden a la relación entre el cuadro y la cosa representada. La de la ilusión alude, además, al efecto en el espectador, a la ilusión de realidad que provoca el cuadro en quien lo mira y que le enseña a ver de un nuevo modo las cosas.

Forzando estas metáforas, y haciéndolas deslizarse hacia un sentido que probablemente no sea ya el suyo original, cabe replantearlas en términos del efecto provocado por el cuadro realista, atendiendo a su repercusión en el espectador. Así, la semejanza se cifra en que el cuadro y la realidad produzcan una idéntica *sensación*

visual en el espectador. De esta forma, la manifestación óptima de realismo consiste ahora en que el cuadro y la realidad representada proyecten el mismo haz de rayos luminosos y formen la misma imagen en la retina de quien los contempla. No es ya que se asemejen el cuadro y lo real, ni siquiera que se origine en el espectador la ilusión de realidad, lo que el realismo exige en esta nueva versión es la *identidad de la imagen retiniana.* Plantea que el cuadro de un árbol y el árbol mismo han de afectar por igual al espectador cuando entren en su campo de visión (desde el mismo ángulo, y a iguales condiciones de luz y distancia). Y esa afección se concreta en la imagen que ambos formarán en su retina. En su condición ideal, la imagen proyectada en la retina por el cuadro tendría que ser idéntica a la proyectada por el árbol.

Por esta vía se lleva el asunto a la fisiología de la visión. Las anteriores metáforas del realismo propugnaban la equivalencia perceptiva, la consecución de ciertas correspondencias visuales entre el cuadro y el objeto. Pero se supone que esto se encuadraba en una experiencia visual compleja, en la que intervenían las expectativas del espectador, sus creencias, recuerdos, criterios estéticos, propósitos, etc., asociados a la neutra imagen retiniana, modulándola y orientándola. En la versión que ahora proponemos todo queda reducido a sensación visual, a la mecánica de la formación de imágenes en la retina, un ejercicio impersonal, en el que el ojo es meramente receptivo de lo que le viene del exterior.

Por otra parte, la reducción retiniana debiera conllevar una notable restricción del campo pictórico. En efecto, si sólo contasen los estímulos de luz en la retina, únicamente entrarían en juego las apariencias, la cara externa de las cosas. La imagen retiniana correspondería sólo a la presencia sensible, entendida como mero efecto de superficie, lo que se muestra por fuera. En definitiva, la pintura se mantendría exclusivamente en el orden de la percepción sensorial. La semejanza sólo sería semejanza óptica. El realismo quedaría limitado a la reproducción de las formas sensibles. Se desentendería de la significación para quedarse únicamente con la apariencia de las cosas.

Repetimos que esta versión reduccionista no parece responder ya a la inspiración original del realismo. Ni coincide con las pretensiones explícitas del realismo, tal como las exponen sus metáforas, ni concuerda con las prácticas efectivas de la pintura. La ilusión de realidad quería indicar otra cosa. La semejanza, aunque debiera pasar por la reproducción de las apariencias, apuntaba a algo más, se incluía en un propósito de mayor alcance. Estaba al servicio de la dimensión simbólica que siempre perseguía el realismo pictórico. ¿Los buenos cuadros han sido en alguna ocasión sólo una ventana?

6.2. Los supuestos del realismo

Pero cabe preguntarse si, a pesar de lo anterior, el realismo no tendría como uno de sus supuestos inadvertidos la presunción de la neutralidad de la mirada -o del "ojo inocente", de Gombrich- que de algún modo está próxima a la consideración retiniana de

la visión que comentábamos. La coherencia última del realismo exigiría, por lógica interna, partir del supuesto de un ojo que ve sin interpretar, que sólo registra las incidencias de la luz. Un supuesto que estaría operante aunque no se tuviera consciencia explícita del mismo. Quiere esto decir que la naturaleza y condiciones del realismo no dejan de despertar algunos problemas teóricos. Incluso cuando el realismo se sabe un ideal contrafáctico sin posibilidades de realización absoluta. Las cosas quizá no estén tan claras como las muestran las metáforas originarias.

Norman Bryson, por ejemplo, defiende que el realismo, definido por el patrón de la "Copia Esencial", se basa en la falsa creencia de que el cuadro ha de ser mero registro de la percepción, a fin de que la imagen se aproxime lo más posible al aspecto exterior de las cosas. Al margen de cómo se valore esa caracterización del realismo (que coincide, en parte, con la versión última que exponíamos), interesa tener en cuenta los supuestos que se le atribuyen. A resultas de un paralelismo -en sí mismo, bastante problemático- entre la Copia Esencial y la "actitud natural" descrita por Husserl, Bryson (1991: 22-29) afirma que el realismo supone la adhesión a cinco principios:

1. Ausencia de la dimensión histórica: "El campo visual sigue siendo fundamentalmente el mismo a través de las generaciones y corresponde a la naturaleza permanente del órgano de la visión".
2. Dualismo: "Afuera, una realidad preexistente y plenaria, inundada de luz, rodea al yo por todas partes; dentro, un reflejo de esa realidad luminosa es captado por una conciencia pasiva y especular. El yo no es responsable de construir el contenido de su conciencia".
3. Importancia suprema de la percepción, entendida como mero registro sensorial de las apariencias.
4. El estilo se ve como limitación, desviación personal. La copia esencial, de lograrse, carecería de rasgos estilísticos individuales.
5. Predomina el modelo de la comunicación, por el que "la imagen se supone anterior a su exteriorización física".

Los dos últimos creemos que son consecuencia del primero y el tercero. Y éstos, a su vez, no hacen sino reforzar los dos extremos de lo que se nombra como "dualismo". Si se va a lo esencial, parece que el realismo depende finalmente de dos supuestos. Según uno de ellos, la realidad es una y única, trascendente e inmutable; existe por sí misma con anterioridad e independencia de nuestras descripciones e interpretaciones. El otro supuesto propugna la existencia de un ojo inocente, que ve sin interpretar, en el que se reflejen neutramente las cosas, tal como son en sí mismas. El hipotético ojo inocente es ahistórico, especular, no necesita la actividad formativa de la conciencia, es el agente del predominio de la percepción sensorial.

Pero esos supuestos, la realidad en sí y el ojo inocente, han sido objeto de constante crítica. Cuando se los critica suele ser con el propósito de mostrar que el realismo es imposible. O al menos, se intenta relativizar el realismo. Se intenta expresar teóricamente

lo que la historia de la pintura demuestra en la práctica: que hay muchos realismos, distintos entre sí, y que ninguno es el duplicado perfecto de la realidad. Antes de llegar a conclusiones sobre el realismo, conviene detenerse en los supuestos que lo informan.

Desde la vertiente crítica, cabe argumentar que no existe eso que se llama "la realidad en sí misma", que esa supuesta realidad se descompone en tantas interpretaciones como puntos de vista se adoptan al contemplarla: en ciertos casos, puntos de vista colectivos, vinculantes intersubjetivamente; en otros, puntos de vista individuales. Por lo demás, junto a la realidad física, que se nos ofrece como un dato a interpretar, está la realidad humana, producto de nuestra propia actividad, y sujeta a toda suerte de variaciones históricas y culturales.

En lo que toca al otro supuesto, el razonamiento apunta a la negación del ojo inocente. No puede existir tal cosa porque la visión y el ojo que la genera están culturalmente determinados. Sufren transformaciones históricas como el resto de la realidad humana. Lo que el ojo ve está siempre condicionado por lo que se quiere ver y por lo que se puede ver en cada horizonte cultural. Cambia la visión ordinaria y la visión propiamente artística; y, además, sus variaciones son interdependientes. Asimismo, no se puede ver sin interpretar lo que se ve. Al igual que en la visión corriente, en cada estilo realista, en cada cuadro, hay componentes interpretativos.

Aquí no podemos hacernos cargo en toda su complejidad del debate sobre la neutralidad o no de la visión. Un debate que, para el ámbito artístico, tiene en *Arte e ilusión* su *locus* originario, donde Gombrich no se cansa de repetir que el ojo inocente es un mito. Aun sin alcanzar todos sus aspectos y derivaciones, intentaremos desentrañar el fondo de la cuestión.

Hace algunos años, la filosofía de la ciencia insistía en la necesidad de distinguir la *formación de imágenes en la retina* y la *experiencia visual.* Las imágenes se forman como reacción a determinados estímulos luminosos; son la respuesta mecánica a la proyección de ciertos rayos de luz sobre los globos oculares. "La visión es una experiencia. Una reacción de la retina es solamente un estado físico, una excitación fotoquímica" (Russell Hanson, 1977: 81). Sin imagen retiniana no es posible la experiencia visual. Pero la experiencia es algo más. Y, por otra parte, no hay "una correspondencia unívoca" entre la imagen retiniana y la experiencia de la visión (Chalmers, 1982: 45).

Mientras la formación de imágenes es pasiva, la experiencia visual es activa. En ella, el espectador aporta positivamente algo. Lo que pone el espectador es lo que la experiencia añade a -y por lo que trasciende- la mera formación de imágenes en la retina. La visión, en tanto experiencia compleja, está condicionada por factores de orden colectivo e individual. Depende de lo que ya se sabe y de lo que se quiere ver, de lo que se recuerda y de la intención con que se mira, de la orientación de la mirada y de las expectativas con que miramos. Depende del contexto cultural en que se está.

La historia del arte hace un siglo que tomó conciencia de esto último. En realidad, maduró como disciplina científica cuando fue capaz de mostrar que los diferentes estilos artísticos correspondían a respectivos modos de ver. Modos colectivos de visión que

condicionaban lo que cada artista veía. De ahí la pretensión (falsa, en tanto absolutizada; admisible, al asumir su parcialidad) de trazar una "historia del arte sin nombres", o sea, de delimitar los modos suprapersonales de visión. Si no hubiese unas pautas históricas de visión no se podrían fechar los cuadros de los que se desconoce el autor. Cuadros, sin embargo, cuyo modo de ver es perfectamente identifiable.

Volviendo al punto anterior, la imbricación en la experiencia visual de lo receptivo y lo que pone el espectador —el hecho de que en ella se asocien e interpenetren la imagen retiniana y las intenciones, conocimientos, etc., de la persona que ve- permite concluir que toda visión es interpretativa. La interpretación es parte constitutiva de la visión. Al ver siempre se interpreta porque se organiza lo que se ve. Organizar significa que al contemplar el objeto se lo separa o vincula con otros, se lo relaciona de tal o cual manera, se destacan algunos de sus aspectos, mientras se ensombrecen los restantes, se lo marca y clasifica, se lo contextualiza en un sentido o en otro. La retícula de asociaciones que envolverá al objeto será más o menos amplia según el interés que en nosotros despierte, o según la duración de la experiencia visual.

Esa organización probablemente no esté regida por conceptos teóricos, aunque sí por creencias, nociones prácticas, valores, esquemas visuales, etc. No tiene por qué ser una organización reflexiva; obedece a ciertos automatismos ligados a la percepción. Depende de registros espontáneamente asumidos, propios de la cultura en que uno se ha socializado. Pero, en todo caso, esto quiere decir que la organización no está en las cosas. No es algo que las cosas reflejen en la retina, de la forma en que reflejan los rayos de luz. La organización forma parte de lo que el individuo pone al mirar. Es el modo en el que se constituye la visión. Y de ahí su ineludible carga interpretativa.

Pues bien, todo esto es lo que debiera quedar resumido en la máxima de que no existe el ojo inocente. El ojo que no interpreta lo registrado en la retina. El ojo inocente sería el de la mera formación de imágenes en la retina, despojado de todo lo otro que entraña la experiencia visual. Pero que no corresponde a la realidad de la visión. La inocencia o neutralidad del ojo es una posibilidad abstracta, sin cumplimiento real. Requeriría inmovilidad e instantaneidad; que en la pausa y quietud del instante el ojo recogiese una única imagen fija. Sólo así estaría justificada la comparación que a veces se hace con el objetivo fotográfico. Sin embargo, el ojo está de hecho en continuo movimiento. Va acumulando imágenes que sintetiza para organizar la visión conjunta del objeto. La mirada es un proceso Y en ese proceso participan todos los factores que contribuyen a organizar la visión. De la mediación de éstos y las imágenes resulta la experiencia visual.

Un objeto podría provocar la misma imagen retiniana en distintas personas -en la hipótesis de que se diera una sola imagen-, y, no obstante, eso no aseguraría que tales personas vieran el mismo objeto. A partir de la misma imagen retiniana se pueden tener diferentes experiencias visuales. Al trasladar estas consideraciones al campo pictórico, el núcleo de la cuestión está en decidir si lo que se pone en juego a la hora de contemplar estéticamente algo y pintarlo, es la imagen retiniana o la experiencia visual. Si lo que mueve al pintor es el ojo inocente o la experiencia visual estética.

La respuesta de Gombrich puede servir de referencia para otras posturas y razonamientos. El opta claramente por la influencia determinante de lo que venimos llamando "experiencia visual", que en el caso del pintor se ajusta a los modos de ver el mundo y los consiguientes modelos de representación pictórica vigentes en cada época. Dedica todo su libro a exponer y probar este principio básico. Lo formula de distintos modos, atendiendo a problemas que se interrelacionan de forma más o menos directa. Acaso su proposición cardinal sea que el pintor parte siempre de esquemas visuales que toma prestados de la pintura de su época. Unos esquemas iniciales que pone a prueba en su propia obra, y que va adaptando y corrigiendo (a la manera aproximada en que, según Popper, se corrigen o falsean las hipótesis científicas). Por lo mismo, el pintor no parte de la nula impresión visual. El ojo no es inocente. La visión es histórica.

La tesis de que el ojo no es inocente ni ahistórico se convirtió durante algún tiempo en un lugar común. Si acaso se le reprochaba a Gombrich el no haber reconocido en su auténtico alcance la dimensión histórica de la visión. Bryson, por ejemplo, entiende que Gombrich da un sesgo evolucionista al ideal de la ilusión formulado por Plinio, pero no se hace cargo en su justa medida del carácter social e histórico de la visión. Así, el "que Gombrich realmente renuncie a la Copia Esencial es muy dudoso" (1991: 39). Aunque no compartamos el dictamen, tampoco es el momento ahora de discutirlo.

En los últimos tiempos los tiros parecen ir en dirección contraria. Lo que ahora se ataca es justamente la historicidad de la visión. En un artículo reciente, Danto (2001: 1) intenta probar lo siguiente: "La tesis de que el ojo mismo es tan histórico como el propio conocimiento humano -que hay cambios en la percepción visual que reflejan y se ajustan a los cambios históricos, y que hay una historia del ver enteramente análoga a los cambios en la producción artística- atribuye, en mi opinión, a nuestro sistema óptico una moldeabilidad mayor de la que los hechos de la percepción parecen permitir".

Lo que se rechaza, pues, es que los cambios históricos y culturales afecten al ojo o a la percepción visual. En particular, se rechaza que el devenir de la pintura, la sucesión de distintas modalidades de representación pictórica, influya y altere la percepción visual ordinaria. Pero importa subrayar que, al hablar de "percepción visual", Danto se refiere a la fisiología de la visión, a la actividad orgánica del ojo. Por tanto, lo que no es moldeable, lo que no se adapta a los cambios culturales, lo que no se amolda a las peripecias de la representación pictórica, es la mecánica de la visión, lo orgánico del ojo.

La tesis de la historicidad de la visión admite una versión débil: aquella que afirma que a veces las obras de arte no enseñan a ver el mundo, o que vemos el mundo a la luz de ciertas obras. Es ésta una versión aceptable, cuya veracidad no plantea problemas. Pero Danto cree que cuando se defiende filosóficamente la historicidad del ojo o de la visión, se quiere decir algo más, se asegura que las formas artísticas de representación influyen y cambian la percepción visual. O en otras palabras, que lo cultural afecta a lo sensorial del ojo. Para que no queden dudas sobre lo que está en cuestión, Danto añade (id.: 1) que la tesis de la historicidad del ojo, para ser consistente, tendría que probar que las diferencias culturales "alcanzan al sistema óptico de tal modo que el ojo mismo cambia con la historia hasta el punto de que, en el plano de la oftalmología, los individuos

ven el mundo diferentemente, o incluso -en la versión fuerte de la tesis— ven diferentes mundos". Es decir, el ojo sólo cambiaría históricamente si la oftalmología pudiera detectar tales cambios.

En contra de la historicidad de la visión, una vez definida en tales términos, Danto sostiene que nuestra habilidad natural para distinguir las cosas es lo que nos permite distinguir los cuadros que representan esas mismas cosas; y no a la inversa, como supuestamente defiende la tesis de la historicidad. Distinguimos los cuadros de caballos y los de halcones -por variados que sean sus esquemas representativos, a pesar de las modalidades tan diferentes de representación- porque la percepción ordinaria distingue previamente esos animales. La percepción pictórica se explica a partir de la percepción ordinaria, y no al revés. Además, la percepción ordinaria arraiga en una habilidad universal, que no requiere transmisión cultural. El ojo no cambia históricamente. Aunque pueda tener, tuvo en el pasado, una evolución biológica. Pero no ha evolucionado en los últimos cien años.

¿A qué responden entonces las variaciones en la representación pictórica? A distintas técnicas, procedimientos y convenciones sobre el modo de mostrar las cosas. "Los hábitos y expectativas condicionan el modo en que las cosas son mostradas, más bien que el modo en que son vistas" (id.: 3). Lo que cambia no es la visión sino la forma pictórica de mostrar lo que se ve. No sólo la visión sigue siendo la misma, sino que permanece como referencia invariable para los cambios en el mostrar. Si existe progreso en el realismo será porque el modo de mostrar se adapta o adecúa progresivamente al modo de ver.

Ahora bien, nos parece que Danto se lo ha puesto demasiado fácil. Ha dibujado un enemigo a su medida. Para combatir la tesis de la historicidad de la visión, reduce ésta a mera percepción sensorial. Y supone que los defensores de esa tesis mantienen que los cuadros hacen cambiar la percepción sensorial y que, llevando las cosas al límite, alteran la fisiología de la visión; o sea, que los cuadros producen mutaciones en el ojo que serían detectables por la oftalmología o que entrañarían una evolución biológica.

Sin embargo, la tesis de la historicidad no va tan lejos. Se corresponde más bien con la versión débil que antes se apuntaba. Dice que los cuadros nos enseñan a ver el mundo, que nos hacen descubrir formas y colores ocultos, incluso los "colores de las sombras" (según Nabokov). Formas y colores que trascienden la percepción natural, sugeridos por la pintura, que no transcriben la presencia obvia de las cosas, sino que ponen de relieve o extraen los matices más sorprendentes de la realidad, y finalmente revierten sobre la percepción habitual, enriqueciéndola, ampliando su campo visual y la penetración de la mirada.

Sobre todo, la tesis comentada no reduce la visión a percepción sensorial. Cree, para expresarlo en términos anteriores, que la visión es una experiencia visual no reductible a la formación de imágenes en la retina. La misma imagen retiniana, como la misma percepción sensorial, puede engendrar distintas experiencias visuales. Por lo mismo, decíamos, la visión es siempre interpretativa: no sólo refleja sino que también organiza lo que ve. Así pues, *si algo hacen cambiar los cuadros no es la percepción sensorial sino*

la experiencia visual. Y no porque alteren el órgano de la visión ordinaria, sino porque ayudan a refinar esta última, la educan y estilizan.

Danto se aleja de estas consideraciones; despoja a la percepción visual de los componentes interpretativos que dependen de los conocimientos y creencias, de valores, ideas y esquemas culturales. En línea con la teoría de la modularidad de Fodor, juzga que los procesos visuales son cognitivamente impenetrables, que el conocimiento no altera nuestra percepción visual. De nuevo, sólo nos queda aquí aludir a un trasfondo teórico en el que por su complejidad no podemos adentrarnos. Pero, por un lado, no está nada cía-ro que la teoría de la modularidad, contando con que sea acertada, pueda extrapolarse sin más al campo de la visión pictórica. Y por otro, cuando se hablaba del carácter interpretativo de la experiencia visual, se indicaba que la organización de lo visible no debe entenderse como un proceso reflexivo, sino que antes bien obedece a ciertos automatismos ligados a la percepción.

Para no perderse en la discusión tal vez convenga centrarse en el campo específico del arte o de la visión pictórica. En lo tocante a ésta, hay que concederle a Danto que el conocimiento no altera la percepción visual..., siempre que la percepción visual se reduzca a algo determinable por la oftalmología. El problema es que la oftalmología no tiene nada que decir sobre la visión pictórica. De igual modo, hay que aceptar que la imagen retiniana no tiene carga interpretativa alguna. El problema es que por sí sola no procura la visión pictórica.

Si se nos respondiera que la visión pictórica se explica a partir de la visión ordinaria, y no a la inversa, habría que admitir que así es, pero sólo en el sentido trivial de que para pintar antes hay que ver. Algo tan poco relevante como si se nos dijese que antes de ser pintor se es hombre. Por lo demás, el que se explique *a partir de* la visión ordinaria no quiere decir que la visión ordinaria explique *por entero* la visión pictórica. Siguiendo el juego a Danto, cabe advertir que si bien el ojo no ha evolucionado biológicamente en los últimos cien años, en cambio se ha desarrollado un modo de ver específicamente pictórico. La visión pictórica es un constructo, un artificio. A lo largo de la historia se han construido modos de ver suprapersonales; cada cuadro recrea y construye su propia visión. La visión pictórica se enseña y aprende. Si ante un cuadro de caballo o de halcón, alguien se limita a reconocer el caballo o el halcón, aún no ha empezado de verdad a ver el cuadro. El reconocimiento del objeto representado es sólo una precondición de la experiencia visual estética.

Tal como se apuntó anteriormente, lo que se activa a la hora de contemplar estéticamente algo y pintarlo no es la imagen retiniana sino la experiencia visual. Lo que mueve al pintor sólo puede ser su experiencia visual, una experiencia que interioriza los modos de visión de la historia de la pintura, al tiempo que pretende singularizarse. La imagen retiniana por sí sola es algo virtual, inconcreto, pues en el orden real sólo se da envuelta y modulada por la experiencia. Para pintar se parte, pues, de la propia experiencia visual, que es de lo que en verdad dispone el pintor. Y eso, aunque el realismo pictórico haya buscado que la experiencia visual provocada por el cuadro se asemeje a la imagen retiniana. Se podría pensar que el hiperrealismo, por su uso de la

fotografía, es el estilo que más se ha aproximado al ideal de reproducir la imagen en la retina. Pero incluso en este caso, el cuadro y la visión que instaura desbordan lo puramente retiniano.

La historicidad de la visión forja la historicidad del realismo: sus mutaciones, su determinación temporal. Cada realismo cobra sentido y se justifica en relación con su contexto histórico. Por eso son tantos y tan variados los realismos que la pintura occidental ha ido construyendo. Igual ocurre con la semejanza, el eje constructivo del proyecto realista. En la semejanza hay una parte innegable de convención, de acuerdo cultural. La semejanza, y el realismo resultante, responden siempre a las pautas culturales de cada horizonte artístico: a la simbolización del mundo que se propone, a los criterios de cómo hay que ver y qué es lo que se debe ver, a las técnicas y procedimientos pictóricos de que se dispone. Así, la semejanza se construye y justifica en cada caso de forma distinta. Para el pintor es un desafío plasmarla en el cuadro. El espectador aprende a ver las cosas con la apariencia (semejante) que el cuadro les presta.

Ahora bien, de lo anterior no se sigue que el realismo sea totalmente relativo, que todos los realismos valgan por igual, que no existan criterios para determinar si un cuadro es o no más realista que otro, si supone un mayor o menor logro en la vía del realismo. Al contrario, la visión que ofrece el cuadro puede ser más o menos ajustada a la realidad. Al pintar se interpreta, pero no todas las interpretaciones son igualmente válidas.

Si lo hemos entendido bien, Gombrich tampoco cree en la total relatividad del realismo. Como no cree en la convencionalidad absoluta de la semejanza. No acepta, por su parcialidad, la afirmación de Goodman (1976: 54) de que el hecho de "que un cuadro se asemeje a la naturaleza significa a menudo que se parece a la manera como suele pintarse la naturaleza". Es cierto, ya se ha dicho, que hay una parte de convencionalidad en la semejanza. De acuerdo con ella, el cuadro se atiene al esquema y patrones de semejanza predominantes en su época: se parece notablemente a los otros cuadros con los que comparte el estilo pictórico. Pero aun así, no todo es convención en la semejanza. Unos cuadros se asemejan más que otros a la realidad que representan.

Ciertas técnicas -como la construcción del espacio visual de acuerdo con las leyes geométricas de la perspectiva definidas en el Renacimiento— han supuesto una mejora de la semejanza, con el consiguiente avance en el realismo. Hay, pues, un progreso histórico en el logro de una aproximación fiel a la realidad. Como se sabe, Roger Fry propuso una lectura de la historia del arte que presenta esa historia como una progresiva liberación de lo simbólico y conceptual, hasta llegar, con el impresionismo, al descubrimiento de las apariencias. Depurada ya de toda simbolización, la pintura impresionista consigue la visión exacta o veraz, la representación transparente de las apariencias sensibles. Gombrich (1979: 283) sólo cuestiona de esta lectura el punto en el que es deudora de la noción del ojo inocente. Deudora en tanto hace suponer que el descubrimiento de las apariencias corresponde a una recuperación de la inocencia del ojo, enturbiada por el pecado original de la simbolización. Al recuperar el ojo su inocencia natural y espontánea, sólo vuelven a contar los estímulos de luz en la retina, la "impresión" de las apariencias de las cosas. Así, el impresionismo. Ahora bien, el rechazo

de ese punto no es óbice para que Gombrich coincida en la opinión de la progresividad del realismo. Aunque la defienda desde otro ángulo.

Pero, al margen de lo que piensa Gombrich, ¿de verdad hay progreso en el realismo? Quienes lo niegan, podrían argüir que los distintos realismos son en gran medida (o del todo) inconmensurables entre sí. Dependen de contextos culturales independientes, que tienen en común menos que lo que los separa. En todo caso, los cuadros serían comparables entre sí dentro de un estilo pictórico, sin que quepa comparación entre los que pertenecen a estilos distintos. Después del Renacimiento la pintura ha seguido presupuestos y objetivos muy diferenciados, incluso en lo que toca a la representación realista. La diversidad de sus puntos de partida, concepciones del mundo, técnicas y procedimientos pictóricos, hace que carezca de sentido afirmar que los cuadros de un estilo son más realistas que los del otro. Cada uno de ellos es realista a su modo. Al someterlos a una comparación externa y lineal se los homogeneiza indebidamente.

El error de una postura como esa, a nuestro entender, es el mezclar indebidamente la determinación histórico-contextual y la inconmensurabilidad. Nadie objeta la dependencia histórica de las manifestaciones culturales. Pero de ahí no se sigue que no puedan compararse las culturas en conjunto, o bien sus respectivas creencias, teorías, paradigmas científicos o estilos artísticos; y que al compararlos, se encuentren razones para preferir o valorar mejor alguno de ellos. Sin duda, los distintos realismos son diversos entre sí. Un cuadro de Monet se asemeja antes a otro cuadro impresionista que a uno de Giotto. El manierismo y el hiperrealismo no quieren ser fieles a las mismas realidades, ni entienden la fidelidad del mismo modo.

Todo esto viene a decir que no hay un único patrón de realismo. En la configuración de cada cuadro realista intervienen elementos de distinto signo, se valoran unos aspectos por encima de otros. Además, la pintura desborda siempre las pretensiones realistas: ningún cuadro es incondicionalmente realista, y todo buen cuadro añade cosas importantes a (casi siempre más importantes que) su condición realista.

Sin embargo, consideraciones de este tipo, por ciertas que sean, no llegan a ocultar que el ideal del realismo se cifra ante todo en la semejanza con la realidad. Y si en la semejanza, repetimos, hay una parte de convención, también hay otra de objetividad, o sea, de aproximación y ajustamiento a las cosas. A todos los ingredientes del cuadro realista se sobrepone, si de lo que se trata es de evaluar el realismo, el principio de semejanza (en sus variantes de ideal de la ilusión, de la ventana o del espejo). No es el único patrón de realismo, pero sí es el más decisivo, el que sobredetermina a los demás. En atención a él parece claro -al menos, nos lo parece— que unos cuadros son más realistas que otros, en tanto se asemejan más a la realidad. El realismo, como tantos otros fenómenos, es conmensurable. Acaso resulte discutible, pero en principio se puede decidir si se asemeja más al objeto representado el cuadro de Monet o el de Giotto.

Ahora bien, otra cosa es que los logros de realismo compongan una línea homogénea, necesariamente progresiva, teleológica. El que haya progresos parciales entre dos estilos pictóricos próximos en el tiempo no implica un escalonamiento forzoso ni

predeterminado. La línea evolutiva de continuidad puede quebrarse; hay lugar para los retrocesos y desviaciones, para la involución y la innovación, las crisis, las alternativas rupturistas, las transformaciones bruscas. Por lo demás, la historia del arte no suele ser acumulativa. Los logros de una época habitualmente no son peldaños de los que parte la siguiente. Procede, más bien, rebelándose contra lo anterior.

6.3. La quiebra del realismo

Lo expuesto en las páginas precedentes nos lleva a la conclusión de que el ojo inocente es imposible. Su posibilidad, junto a la existencia de una realidad en sí, constituyen los dos grandes supuestos del realismo. Al negarse esos supuestos, se niega también la viabilidad de un realismo absoluto. Existen distintos realismos. En cada realismo hay una parte ineludible de convención. Pero no todos los realismos valen por igual: pueden encontrarse criterios para decidir si un cuadro es más realista que otro. Así, junto a la convención, en el realismo hay otra parte de objetividad, de ajustamiento o aproximación a la realidad de las cosas. En la pintura, el grado de realismo, la mayor o menor corrección del realismo, ha venido determinado tradicionalmente por la semejanza. Entiéndase bien: que un cuadro se asemeje más a lo que representa quiere decir que es más realista, no que en conjunto sea mejor cuadro.

El realismo pictórico entra en quiebra con la modernidad. La historia de la pintura se aleja del realismo cuando se decide a "insertar la subjetividad en el orden de la objetividad" (en palabras, ya citadas, de Octavio Paz). Pero debe recordarse la discusión del capítulo IV, para dejar claro que la subjetividad no hay que entenderla aquí en el sentido de una subjetividad ensimismada y vacía, entregada a las ocurrencias arbitrarias, ni tampoco hay que entenderla como algo biográfico, arraigado en la vivencia. La subjetividad que inaugura la modernidad pictórica y rompe con el realismo es la subjetividad del punto de vista, la de la visión subjetiva, sin la que el arte no puede alzarse sobre las formas naturales y las significaciones establecidas. Esa es la que se inserta en el orden de la objetividad. La inserción de la subjetividad de la visión acaba con el supuesto del ojo inocente.

El realismo entra en crisis al cuestionarse el principio de que el ojo (inocente) se limita a reflejar la realidad en sí. Se rechaza entonces la idea de que para pintar baste con reconocer lo que ya está ahí, adecuar la mirada a las cosas tal como son. Como alternativa, aparece la visión subjetiva. La pintura asume de este modo la crítica moderna a la teoría del conocimiento como correspondencia o adecuación a una realidad en sí misma dada, única y absoluta. Prolonga las enseñanzas del criticismo kantiano cuando plantea que al conocer construimos lo conocido, lo reelaboramos de acuerdo con nuestros conceptos y esquemas. De igual modo, construimos las cosas al pintarlas: las insertamos en nuestras propias posibilidades de visión y las rehacemos a partir de ellas.

A la vez que se desmorona el supuesto del ojo inocente, se desmorona el de la

realidad en sí. Se derrumba el supuesto precrítico de que la realidad es algo acabado e inmutable, único y dado absolutamente de por sí, independiente de nuestras representaciones o descripciones. La idea de la realidad en sí no es congruente con el criticismo epistemológico. Y, en otro plano, no es adecuada a un mundo que carece de una fundamentación metafísica o religiosa de lo real. Sin ella, la realidad deja de verse como algo estable y consistent e. Con la caída de los principios reguladores que daban sentido a las cosas, todo se torna incierto. Ya no se sabe lo que es real y lo que es mera apariencia.

El arte toma gradualmente conciencia de todo esto, tanto en su práctica como en las teorías estéticas. Dentro de éstas, un punto de inflexión importante lo marca, a nuestro entender, Konrad Fiedler. Es bien sabido que su teoría es de marcado carácter formalista, pone exclusivamente el acento en la composición de las formas, defiende la "pura visibilidad", pero ello no quita para que sea de los primeros en hacerse cargo de la dimensión creativa e innovadora del arte, por encima de la mera reproducción de lo dado. Kant había influido en muchos aspectos de la reflexión estética. Fiedler se inspira en él para ir al corazón del problema, a la consideración de que la realidad externa sólo existe para nosotros cuando nuestra conciencia se la apropia, otorgándole sentido.

> El arte no elabora formas preexistentes a su propia actividad e independiente de ella: el principio y el fin de su actividad es la creación de formas que sólo por él alcanzan la existencia. Lo que ésta crea no es un segundo mundo al lado de un primero ya existente, sino que ella crea el mundo por y a través de la conciencia artística (Fiedler, 1958: 64).

La visión pictórica convierte las formas naturales en representaciones visuales. No reproduce lo que inmediatamente ve, sino que lo organiza y transforma. En sentido paralelo a como, según Kant, las sensaciones han de ser reelaboradas por la sensibilidad para convertirse en percepciones, o sea, actos cognoscitivos, Fiedler mantiene que las formas dadas en la naturaleza han de ser reelaboradas por la visión pictórica para devenir formas artísticas. De ahí que la representación no copie. Antes bien, instaura las formas.

La transformación de las formas naturales se atiene a unas pautas constantes, que suponen el paso de lo amorfo a lo ordenado, de lo indefinido a la expresión definida, de la confusión a la claridad. Se trata de llevar las cosas de la indeterminación en que aparecen a la consistencia visual, a la coherencia y relieve luminoso con que el cuadro las muestra. La representación visual, pictórica, fijada en el cuadro, da expresión plástica o figurativa a lo que la naturaleza ofrece de confuso e informe.

Al arte le basta con este cometido. Ya tiene bastante con dar expresión visual a las formas naturales, con establecer la visibilidad pura (un correlato, en su plano, de la razón pura y la razón pura práctica kantianas). Es por ello que puede prescindir del conocimiento reflexivo. El arte "no parte del pensamiento, del producto del espíritu para ascender a la forma y a la figura, sino que asciende por el contrario de lo informe y lo no figurado a la forma, a la figura: en el cumplimiento de este recorrido está todo su

significado espiritual" (id.: 65). Lo que le importan no son las creencias, los sentimientos, los comportamientos morales o las ideas. Se ocupa exclusivamente de transfigurar las formas de la naturaleza en claridad y orden visuales.

Es obvio que no compartimos el punto de vista del formalismo. Fiemos reiterado que las formas artísticas sólo tienen sentido como elaboración sensible de un contenido simbólico. Pero, sin duda, el formalismo tuvo su momento y cumplió su papel en la reivindicación de la creatividad artística. Fiedler puso de relieve que el arte tiene que dar nueva vida a las formas, tiene que enseñarnos a verlas, a visualizarlas. En el arte se exhibe la génesis de formas innovadoras. Formas que resultan de modelar con progresiva perfección y pureza las formas naturales. Cuando los espectadores rehacemos el proceso constructivo del cuadro, y descubrimos su claridad figurativa, aparte de disfrutar con el cuadro, aprendemos también a contemplar bajo una nueva luz las formas naturales.

Fiedler fue de los primeros en advertir que la única visión artística con sentido es la que construye lo que ve. Y esa construcción es por fuerza una construcción subjetiva. Ahí es donde originariamente se centra el primado de la subjetividad que caracteriza al arte moderno. Se podrán cuestionar ciertos desarrollos de la subjetividad, característicos del arte posterior. Fíabrá corrientes artísticas que pongan en juego otras formas de subjetividad, a las que acaso les convengan las observaciones de Hegel sobre un arte que sólo responde al capricho subjetivo. Pero en su sentido genuino, la subjetividad es un modo creativo de mirar el mundo, una exigencia de construcción subjetiva de formas y contenidos simbólicos. En tanto inserción de lo subjetivo en la realidad, la ligazón a la subjetividad es antes que nada un destino del arte, el que viene impuesto por la cultura moderna. Y a la vez, es la única salida prometedora que le queda, la única vía para despertar nuestra sorpresa e interés.

Quizás no exagerase del todo Octavio Paz (1967: 33) al atreverse a decir que "el único arte insignificante de nuestro tiempo es el realismo". Con la salvedad de que el realismo insignificante es el que se equipara a copia o imitación neutra de las cosas, el que se empeña en desterrar la subjetividad, en no reconstruir subjetivamente lo que cualquiera puede ver. Sin embargo, ¿qué ganamos con ver una vez más lo que siempre vemos, fuera del arte? Si los cuadros de Antonio López García tienen interés no será por reproducir especularmente la ciudad de Madrid, sino porque hacen ver algo de la ciudad que antes no se veía.

Decíamos en su momento que el expresionismo pictórico no conlleva el olvido del mundo o la pérdida de lo real, sino que se ocupa de otra realidad. La subjetivización de la mirada, la consiguiente crisis del realismo, tampoco supone la pérdida de lo real. Sólo que la realidad se ve ahora de otro modo. La representación de las cosas deja de ser realista. Pero como ya sabemos, el realismo es únicamente una modalidad posible de representación. Gran parte del arte contemporáneo sigue siendo representativo. Incluso el arte abstracto, que en alguno casos, como el de Mondrian, intenta representar la realidad fundamental y primigenia, o sea, los ritmos y estructuras profundas de la naturaleza que subyacen a las apariencias externas.

En sus manifestaciones contemporáneas la representación artística sigue siendo un

modo de afrontar la realidad, aunque subraya lo que tiene de construcción subjetiva de las formas pictóricas. Sabe que es sólo representación (el cuadro no es una pipa), creación desde parámetros subjetivos, reconstrucción imaginaria, búsqueda hermenéutica. Renuncia a ser una reduplicación perceptiva de las cosas. De ahí un cierto sentido de la distancia, un abandono de la inmediatez. Por otra parte, la representación es consciente de que la realidad se descompone en muchas caras, y que ninguna de ellas se debe absolutizar.

Sin fundamentos metafísicos ni principios reguladores incondicionales, la realidad se deshace en fragmentos. Para el pintor, la realidad presenta distintos aspectos no siempre conjuntables. Todavía el Cubismo creía que la acumulación de los distintos aspectos podía integrarse en una visión de conjunto. Pero incluso eso se ha acabado poniendo en duda. Ya no se cuenta con que al presentar las distintas caras de las cosas se llegue a recomponer la identidad que las aúna.

Si se desconfía de la realidad en sí, hay que desconfiar de lo que se muestra como evidente. Hay que desconfiar de las apariencias mismas. La pintura deja de ser realista cuando dejan de interesarle las apariencias, el aspecto inmediatamente visible de las cosas, lo meramente perceptivo. El realismo que tiene como ideal la equivalencia perceptiva pasa a ser cosa del pasado. La representación quiere ahora traspasar la presencia inmediata de las cosas. Por eso deforma los objetos que contempla. O acaba sustituyéndolos por imágenes o esquemas abstractos. O se hace conceptual, cuando sólo se pinta la idea de las cosas, el concepto que de ellas se forma el pintor.

De las múltiples direcciones en que se prolonga la crisis del realismo, vamos a detenernos en dos. Una, la descomposición de los objetos y la correlativa deformación de las imágenes. Otra, el camino de la abstracción. No pretendemos siquiera que sean las más representativas: acaso sólo sean las más evidentes.

Fiedler defendía el orden, la claridad y la definición visuales. No pasaron muchos años antes de que se propugnase como exigencia del arte la deformación de las imágenes, la subversión de la visión habitual. Pero el objetivo último seguía siendo el mismo: acabar con la copia reproductora de las apariencias, convertir la pintura en una reelaboración plástica de lo real. La distorsión de la imagen natural, de la presencia familiar de las cosas, dio paso a las vanguardias de comienzos de siglo.

Desde diferentes perspectivas se adelantó entonces la consigna de la deformación de las imágenes. En el llamado "formalismo ruso" y, en particular en V. Shklovski, puede encontrase una de sus primeras formulaciones teóricas. Parte de unos supuestos similares a los de Fiedler. Entiende que la finalidad de la imagen es "crear una percepción particular del objeto, crear su visión y no su reconocimiento" (Shklovski, 1973: 105). La peculiaridad de este autor viene de pensar que sólo evitando el reconocimiento del objeto presente en el cuadro se alcanza y pone de relieve la creatividad de las formas pictóricas.

Cuando vemos en repetidas ocasiones un mismo objeto acabamos por no verlo. Sabemos que está ahí, ante nosotros, pero no lo percibimos en lo que tiene de singular, en la multiplicidad de sus aspectos únicos y distintivos. Se produce entonces un automatismo perceptivo, que basta para el reconocimiento del objeto, mas pasa por alto

la peculiaridad de su presencia íntegra. La prueba es que no seríamos capaces de describirlo en la mayoría de sus detalles. Pues bien, el cometido del arte es precisamente liberar al objeto del automatismo perceptivo. Se logrará así que lo percibamos en su figura única e irrepetible, en su plasticidad singular.

La percepción singularizada del objeto equivale a una auténtica *transformación.* Hace que se manifieste en forma distinta a la habitual (la correspondiente al automatismo perceptivo), lo destaca del contexto cotidiano, le da una nueva presencia, en definitiva, construye una imagen innovadora. Hasta aquí es posible leer a Shklovski en continuidad con Fiedler. Ahora bien, ¿cómo se logra la singularización de los objetos? Para llegar a ella hay que recurrir al "procedimiento que consiste en obscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción" (id.: 96). Dicho procedimiento dispone, a su vez, de distintos medios para su puesta en práctica, que pueden cambiar según sea el campo artístico al que se aplique, sea por ejemplo la literatura o bien la pintura. Pero todos tienden a lo mismo, a deformar la imagen habitual de los objetos. A este proceder se le ha dado en llamar el *extrañamiento* de la imagen.

Al deformarse intencionalmente la imagen habitual, al "obscurecerse la forma", se evita el reconocimiento inmediato del objeto. Con ello, la atención tiene que concentrase en la imagen pictórica misma. La imagen gana así una relativa autonomía, requiere ser contemplada en sí misma. Se hace manifiesto su carácter creativo, la innovación plástica que conlleva. En un texto de 1932, Jan Mukarovsky (1977) insistió igualmente en la necesaria deformación de las formas artísticas (lingüísticas, en su caso), en la violación de las normas de representación, en tanto criterio diferenciador del lenguaje artístico respecto al lenguaje normal. La violación de la norma tiene también en tal caso el efecto de llamar la atención sobre el propio signo. Se refuerza de este modo el principio de autorreflexividad, que reivindicamos en su momento: sólo cuando consigue volcar la atención sobre su propia construcción formal, el signo logra transmitir significados peculiarmente estéticos.

Hegel (1989: 440) hablaba de la representación que "no es más que un juego con los objetos, una deformación y subversión del material". Previo en cierto modo la deformación de las imágenes a la que se han entregado muchas prácticas artísticas contemporáneas. Pero no acertó al hacerla depender del mero capricho y ocurrencias subjetivas. La deformación de las imágenes supone, antes bien, el esfuerzo arriesgado por rehacer las formas y procedimientos de la representación, una vez desmoronado el realismo precrítico. Intenta construir una nueva visión de las cosas. No parece que, en su mayor parte, las artes hayan perdido de vista la realidad. Sólo que ni la realidad ni el modo de captarla son ahora evidentes.

Otra de las prolongaciones de la crisis del realismo es la que sigue el camino de lo abstracto. Así, es notorio que la pintura del último siglo se ha decantado en parte por la abstracción. Evita la apariencia sensible de las cosas, no quiere que en sus formas y colores se reconozcan los objetos del mundo. Son muchos y dispares los motivos que inspiran la tendencia a la abstracción. Resumirlos en alguno de ellos supondría una burda simplificación, que perdería de vista la complejidad y riqueza de matices de un fenómeno

tan extendido y cuyos resultados merecen tan distinta valoración. Aquí sólo cabe remitirnos al magnífico análisis de Werner Hofmann sobre dichos motivos, que van en sus extremos desde ser expresión de la subjetividad hasta la pretensión de evocar las leyes profundas de la naturaleza, sus armonías y conflictos. En todos los casos, la abstracción supone anteponer las formas, colores o líneas de la pintura en sí misma, a las apariencias percibidas de los objetos. "Una vez comprendido que la actividad artística es antes que nada una elaboración de realidades autónomas, y no una reproducción de realidades anteriormente percibidas, tenemos abierto el acceso a todas las posibilidades formales del siglo XX" (Hofmann, 1992: 204).

Como ya adelantábamos, la abstracción no es necesariamente un abandono o fuga de la realidad. Supone, con frecuencia, un intento de captar otra dimensión de lo real. De representar una realidad depurada de lo sensible, la réalidad oculta y esencial, la que no se deja ver y, sin embargo, subyace a los objetos visibles como su razón última de ser. "El arte informalista se enfrenta a la realidad 'despojándola de toda anécdota, hurgando en un modo más elemental y absoluto... devolviéndonos una realidad más primigenia... De este modo, la pintura abstracta sería la última y definitiva etapa de la disección de la realidad. Nuestra pintura -pensaban ya Klee, Kandinsky y tantos otros- ha alcanzado esa terrible cercanía a lo real que no permite ya distinguir su forma" (Rubert de Ventós, 1969: 69).

Aunque tampoco hay que ocultar que en otras ocasiones la abstracción responde al propósito de evitar la realidad, o de suplantarla. Así, el cuadro se postula como un doble de lo real, que se justifica por sí sólo, que posee significación autónoma. En este sentido interpretó Clement Greenberg a la vanguardia, en general, y particularmente al expresionismo abstracto, en una obra que resultó emblemática de ese movimiento artístico: "El poeta o el artista de vanguardia intenta imitar a Dios creando algo que sea válido exclusivamente por sí mismo" (Greenberg, 1979: 14).

La pluralidad de motivaciones no excluye ciertos lugares comunes en las tendencias abstractas contemporáneas. El más evidente acaso sea la desconfianza en las apariencias, que envuelve en general a la crisis del realismo, y que lleva también a la deformación de las imágenes ya comentada. Cristaliza en la sospecha de que las cosas no son como parecen. Al desconfiar de las apariencias, se duda de lo que se ofrece inmediatamente a los sentidos, se recela de lo evidente. Se introduce, pues, una distancia respecto a la inmediatez sensible. Ese movimiento de retirada se completa con la exigencia de adentrarse en el otro lado del espejo. Se quiere ir más allá del orden de lo visible, traspasarlo. Así, se buscan formas y colores no contaminados por la realidad sensible, se esquematiza, se aspira a la pureza del orden geométrico, se persigue la idealidad. La pintura se hace abstracta.

La desconfianza en las apariencias tiene profundas raíces culturales. Una de ellas afecta especialmente al ámbito artístico. Arnold Gehlen lo ha expuesto con extrema precisión. En el Renacimiento se produjo una estrecha alianza entre la ciencia y el arte. O mejor, la pintura era sin más una disciplina científica, incluso una de las más fértiles. Como cualquiera de las otras, se servía de la experimentación y, a la vez, organizaba

según leyes matemáticas los datos experimentales. Había aprendido a construir geométricamente la perspectiva espacial. Contribuía con sus análisis al desarrollo de la anatomía. Pues bien, dicha alianza se sustentaba en una determinada idea de la realidad: la misma idea que la ciencia moderna se ha encargado de poner en crisis.

> Esta alianza entre pintura y ciencia natural, incluso por el lado de esta última, había tenido ciertos condicionamientos: la antigua convicción aristotélica, todavía conocida netamente por Goethe, de que la naturaleza se desplegaría de manera esencial y desde lo íntimo hacia el dominio de la visibilidad, de modo que no habría nada que buscar por detrás de los fenómenos' (Gehlen, 1994: 70).

La ciencia moderna no admite ya el principio de que la naturaleza se despliega de manera esencial y desde lo íntimo hacia el dominio de la visibilidad; sabe que los atributos esenciales y las leyes profundas de la naturaleza no se revelan en la apariencia visible, que el sustrato último de lo real no se transparenta en la superficie exterior. En sentido contrario, la ciencia deja atrás las apariencias para descubrir principios de composición de lo real que contradicen las mismas apariencias. Se ha entrado en la física subatómica, en la que priman los conceptos abstractos y los modelos matemáticos. Ahora el pintor, imbuido de los designios científicos, es consciente de que lo que se ve no es la exposición sensible de los fundamentos de lo real. Tras la ruptura de la antigua alianza, aunque marcada por la constatación de la opacidad y equívoco de lo visible, que le transmite la ciencia, la propia pintura comienza a desconfiar de las apariencias: ella también busca lo que hay "por detrás de los fenómenos". Si quiere captar lo que se esconde tras las apariencias externas, la pintura tendrá que hacerse abstracta.

La abstracción pictórica entronca adecuadamente con las exigencias de la época. Por lo demás, no requiere mayor justificación: existe porque en su momento se hizo necesaria, dado el contexto cultural del que surgió. Otra cosa es que sus posibilidades de sorpresa y sugerencia parezcan haber ido agotándose. En cualquier caso, conviene diferenciar lo sensible como medio expresivo y la apariencia sensible en tanto objeto de representación. Por un lado, la exigencia permanente del arte de dar cuerpo sensible a sus significados, algo que hemos venido reivindicando como aspiración ineludible de todas las artes. Por otro, la posibilidad de que la pintura verse sobre el aspecto sensible de la realidad. Es indudable que la pintura abstracta excluye esto último, ya que rehúye las apariencias sensibles y se abre a lo otro del fenómeno, a la idealidad. No parecen existir razones de principio contra esa opción. Aunque, desde la otra vertiente, pensemos que la pintura es pintura si da un *tratamiento sensible* a aquello de lo que trata, tanto si es la apariencia sensible de las cosas como si es lo transfenoménico, de que se ocupa la pintura abstracta. Sólo así dicho tratamiento alcanza significación y cualidades estéticas.

Según el dictamen repetido de Kant, las ideas estéticas constituyen el *pendant* sensible de las ideas de la razón. Sin tal despliegue sensible las ideas no son estéticas. Ahora bien, ¿cómo dar un tratamiento sensible a lo que de por sí no lo es? No puede

hacerse, va de suyo, mediante una presentación directa de aquello que es insensible, sino por vía de sugerencia, indirectamente, a través de signos metafóricos, de correspondencias insinuadas, ejemplificaciones transversales, paralelismos recónditos, correlaciones parciales, etc. Sea por los mecanismos simbólicos que sea, en cualquier caso se trata de dar presencia sensible a lo que de por sí es insensible o irrepresentable. Si el cuadro no consigue traer al ámbito sensible lo que de suyo trasciende ese ámbito, fracasa como cuadro. O construye sensiblemente la significación o es un jeroglífico, un ideograma, un apunte científico, cualquier otra cosa.

Este juego de presencia y ausencia, que aquí atribuimos a la pintura abstracta, ha sido considerado por Jean-François Lyotard como característico de todo el arte de vanguardia, suponiendo, además, la puesta en práctica del tema kantiano de lo sublime: "En la estética de lo sublime encuentra el arte moderno (incluyendo la literatura) su fuente, y la lógica de las vanguardias sus axiomas" (Lyotard, 1987a: 20). Lo sublime encontraría su expresión adecuada en el arte de las vanguardias justamente porque su razón de ser es el intento de dar presencia sensible a las ideas de la razón que en sí mismas no admiten presentación. Busca, pues, presentar lo impresentable.

> Como pintura, esta estética presentará' sin duda algo, pero lo hará negativamente, evitará pues la figuración o la representación, será 'blanca como un cuadro de Malevitch, hará ver en la medida en que prohíbe ver, procurará placer dando pena. Se reconocen en estas instrucciones los axiomas de las vanguardias de la pintura, en la medida en que éstas se consagran a hacer alusión a lo impresentable, por medio de presentaciones visibles (id.: 21-22).

Creemos que las observaciones de Lyotard no son enteramente satisfactorias. En primer lugar, atribuye a todas las vanguardias lo que conviene exclusivamente a algunas de ellas. Es demasiado evidente que no todas las vanguardias renunciaron a la representación de la realidad, según lo que usualmente se entiende por *representación*. Sería ocioso dar ejemplos. Si Lyotard equipara sin más vanguardia con abstracción, se debe a que identifica esta última con el rechazo de la representación y a que previamente ha deslegitimado todos los movimientos artísticos contemporáneos que se sirven de la representación: dos puntos igualmente discutibles. Estima que el arte genuino de nuestro siglo se caracteriza por la "retirada de lo real". Entiende que cualquier proyecto de representar la realidad no es ya sino una llamada reaccionaria al orden, un intento de asegurar identidades fijas y estables. Frente una realidad tan desestabilizada como la nuestra, la representación no es sino nostalgia de la presencia que aseguraba la ontoteología. Se impide así la apertura al mundo posmoderno, en que por fin se ha descubierto que "no hay realidad si no es atestiguada por un consenso entre socios sobre conocimientos y compromisos" (id.: 19).

El eslabón débil en la argumentación de Lyotard consiste en su condena de la representación artística, debido a que vincula inexorablemente el hecho de la

representación, ese procedimiento simbólico consustancial al arte, con una determinada idea de la realidad, la que deriva de la ontoteología. Pero se trata de una vinculación que nunca se justifica. En sentido contrario, es del todo posible representar una realidad "desestabilizada", fragmentaria, lábil, o como quiera que se la interprete. Cada representación conlleva su propia idea de la realidad. Lyotard parece confundir la representación artística con una suerte de *adaequatio* o correspondencia, cómplice ésta sí de otros criterios de la metafísica precrítica, por ejemplo, de la existencia de una realidad en sí, anterior e independiente de nuestras descripciones. Sin embargo, hemos insistido en que la realidad en sí es un supuesto del realismo, no de la representación. El arte del último siglo ha mantenido la representación, con clara conciencia de que no es equiparable a copia, reflejo mecánico o imitación pasiva.

Si no a todo el arte de las vanguardias, algunas observaciones de Lyotard son aplicables al arte abstracto. Pero sin excluir que la pintura abstracta represente de algún modo la realidad, por más que sea una realidad transfenoménica. Según venimos indicando, ése es precisamente el principio inspirador de algunas corrientes abstractas: las obras de Klee o Mondrian pueden confirmarlo.

Aunque resulte tangencial a nuestra exposición, otro punto discutible en el discurso de Lyotard es la asimilación del arte de las vanguardias, definido por el intento de dar presencia a lo impresentable, con lo sublime kantiano. Para Kant, lo más peculiar de las ideas estéticas es, en efecto, el que dan presencia a lo impresentable, exponen sensiblemente lo que el lenguaje no puede hacer comprensible. Pero las ideas estéticas abarcan mayor campo que lo sublime. Esa exposición sensible no es, pues, algo exclusivo de lo sublime. Basta con ver los ejemplos de ideas estéticas que ofrece Kant en el parágrafo 49 de la *Crítica del Juicio*. Y de otro lado, lo sublime añade un nuevo alcance a las ideas estéticas, nos adentra en un territorio perturbador que no se deja resumir en el juego de idealidad y apariencia, en el que se mueve el arte abstracto.

Lo sublime tiene que ver con lo que ensancha el alma y nos proyecta más allá de nuestros propios límites. Pone en juego un esfuerzo de autodesbordamiento que, incluso si nos hace recaer en nuestra limitación, sentimos que en algo es acorde con nosotros. De ahí el placer y dolor que acompañan a tal esfuerzo. Ahora bien, lo sublime no coincide con la abstracción ni con el arte de las vanguardias. Es otra cosa. Sus ecos se pueden encontrar en toda la historia del arte; también, sin duda, en las vanguardias. Y no cuesta aventurar que asimismo se oirán en el arte del futuro. Por ello es un reduccionismo indebido el limitarlo a la abstracción vanguardista.

6.4. Teoría perceptualista de la representación

Volvemos a la idea de que el realismo es sólo una modalidad de representación. Las condiciones que definen a ambos no son las mismas. El realismo comparte las propiedades de toda representación, pero tiene otras peculiares. Hemos analizado lo que

hay de peculiar en el realismo, sus ideales y supuestos, junto a la crisis a que lo empuja la modernidad. Y hemos constatado que el arte contemporáneo, aún cuando haya renunciado al realismo, está abierto a la representación. Pasamos ahora a las condiciones genéricas de la representación.

Como es de suponer, las teorías de la representación son enormemente variadas. Hay una gran diferencia en los rasgos de la representación que cada una propone como esenciales. Y resulta difícil clasificar las distintas teorías de acuerdo con los puntos básicos que entre ellas comparten. Se corre, además, el peligro de que la clasificación de las teorías desdibuje sus características más peculiares para adecuarlas al criterio clasificatorio. Particularmente, en el caso de las clasificaciones binarias es frecuente que se privilegie una opción sobre todas las restantes, de forma que las otras teorías se definan sólo por contraste con aquella por la que se toma partido.

Aun así, puede ser útil recurrir a alguna clasificación como punto de partida. Aquí tendremos en cuenta la que introduce Wollheim entre teorías perceptualistas y semióticas. "La división básica dentro de las concepciones sobre la representación es la que se da entre las perspectivas que basan lo que representa un cuadro en el tipo de experiencia visual que causará la representación en un espectador debidamente informado y sensible, y las que no" (Wollheim, 1997: 101). Las que atienden a la experiencia visual son las teorías perceptualistas; las que no lo hacen, las teorías semióticas.

Las teorías semióticas "tienen en común que basan la representación en un sistema de reglas o convenciones que vinculan la superficie pictórica, o algunas de sus partes, con las cosas del mundo" (Wollheim, 1998: 218). Plantean que un cuadro representa algo cuando ese cuadro está *en lugar de* la cosa que representa. Es decir, hace referencia a ella, permite identificarla. En alguna teoría especialmente característica, como la de Goodman, la referencia se convierte en descripción de lo representado, de modo que lo cualifica y relaciona. Pero en todo caso, la descripción sigue el modelo del lenguaje, es decir, establece una relación convencional (a través de etiquetas, inscripciones de colores y formas, en definitiva, signos ellos mismos convencionales) entre el cuadro y lo representado, tan convencional como es la relación entre las palabras y las cosas.

Para evitar una simplificación excesiva, o para no meter en el mismo cajón a teorías semióticas cualitativamente diversas, Wollheim introduce la siguiente matización. Las teorías semióticas, en especial aquellas que trasladan sin más los modelos lingüísticos a la pintura, pretenden explicar la representación al margen de la experiencia visual. Las más plausibles tienen en cuenta esa experiencia visual, pero siempre sin llegar a las últimas consecuencias.

Así, las teorías semióticas más plausibles aceptan un *primer* punto, según el cual a la hora de interpretar un cuadro el espectador ha de ser visualmente consciente de la superficie pictórica a la que aplica las reglas y convenciones representativas; admiten también, *segundo* punto, que la aplicación de las reglas o convenciones por la que se rige la representación debe ir acompañada por la habilidad para reconocer las cosas representadas; pero entienden que las reglas o convenciones pueden llevar al espectador a la comprensión final de aquello que se representa *sin ayuda alguna de la percepción*.

Olvidan, pues, un *tercer* y decisivo punto, el de que la comprensión nunca puede desentenderse de la experiencia visual. O, dicho de otro modo, que la experiencia visual es lo único que hace posible la comprensión de los significados.

Cabría contraponer desde el inicio varias alternativas al modelo perceptivo. Entre otras, la de quienes se inclinan por privilegiar en la representación lo que no se ve, sino lo que se imagina; es decir, el efecto de la imaginación creadora. Quienes subrayan la dimensión eminentemente interpretativa de lo que se ve. Quienes la conciben como ficción, o como un juego de la fantasía. En definitiva, quienes creen en la irrealidad de la representación, entendiendo ahí el término "irrealidad" en su acepción fenomenológica, o sea, entendiendo que lo que se representa es lo irreal, la cara distante, oculta, de la realidad; no tanto una nueva realidad sino lo otro de lo real, o, si se acepta el juego de palabras, la realidad otra. De algún modo, esas alternativas podrían confluir en la idea de que al representar la realidad se alcanza un nuevo conocimiento de ella, se la ilumina, se hace ver lo que no siempre o todo el mundo ve. No se reproduce la imagen convencional y obvia de las cosas, se las lleva a su verdad.

Pero es de temer que la contraposición genérica de las distintas opciones no haga avanzar mucho en el esclarecimiento de la representación. Nos adentraremos, pues, en la argumentación de Wollheim. Pero antes conviene subrayar un punto importante, que nos permite además conectar con los apartados anteriores.

La teoría de Wollheim tiene, a nuestro entender, el mérito de situar adecuadamente la relación entre la representación y el realismo, o el "naturalismo", tal como él prefiere denominarlo. La lógica de nuestra propia exposición nos hace juzgar como un acierto el que dé prioridad lógica a la representación sobre el realismo, el que establezca una anterioridad de la experiencia visual en que consiste la representación respecto a la percepción de la semejanza entre el cuadro y las cosas. La semejanza es algo subsidiario dentro de la experiencia visual.

De este modo se distancia de aquellas teorías de la representación que siguen estando determinadas por la semejanza, en tanto la toman por el criterio básico de la representación: establecen que un cuadro representa tal o cual cosa si y sólo si el cuadro se asemeja a ella; hacen de la semejanza el fundamento de la representación. Confunden por lo mismo la representación con el realismo. Bien es cierto que tales teorías habían perdido vigencia en los últimos tiempos. Pero recientemente han cobrado nueva actualidad, por la vía de desplazar la semejanza desde el cuadro a la experiencia que el cuadro provoca. Ahora se nos dice que el cuadro y la cosa son experimentados como si fuesen semejantes. De esta forma se establece que la experiencia del cuadro y del modelo real es lo que asemeja a ambos, siendo posibles distintos grados de semejanza entre el cuadro y la cosa.

Sin entrar en detalles, quede constancia de una de tales teorías, la que con refinado tecnicismo formula Peacocke (1987), y que en un lenguaje llano vendría a decir lo siguiente: un cuadro representa, por ejemplo, a la catedral de Florencia si fue proyectado para, y de hecho consigue, producir el siguiente efecto: al entrar el cuadro en el campo visual del espectador, es experimentado como si tuviera una forma similar a aquella

forma con la que se experimentaría la propia catedral, si ésta se presentase en el campo de visión desde un ángulo equivalente al recogido en el cuadro, con semejantes condiciones de luz y distancia, etc.; y bajo esa modalidad queda relacionado para el espectador el cuadro con el concepto de la catedral misma. Como puede observarse esta teoría de la representación difiere muy poco del ideal del realismo. No mantiene el factor de ilusión, pero sí basa la representación en la equivalencia perceptiva.

La teoría de la representación de Wollheim se atiene también al orden perceptivo, pero sin atribuir una función originaria a la semejanza. Es una teoría perceptualista porque entiende que la representación pictórica se juega toda ella en el plano de la percepción, y particularmente, de la percepción visual. Como ya quedó apuntado, su perceptualismo adopta el sesgo peculiar de vincular la representación a una experiencia visual correlativa: hace depender la representación de la experiencia visual que el cuadro ha de causar en el espectador. O en otros términos, convierte a la experiencia visual en la base de la representación pictórica.

"Si una pintura representa algo, ha de haber una experiencia visual de esa pintura que determine que lo representa" (Wollheim, 1998: 217). No una experiencia cualquiera, sino la experiencia apropiada, aquella en la que participa el espectador adecuado, predispuesto a la contemplación estética, con la sensibilidad y los conocimientos debidos, con habilidad para reconocer todo aquello que se representa. Wollheim parece así buscar, por un lado, dar una dimensión pragmática a la representación, al vincularla a la experiencia visual; por el otro, evitar el relativismo de que cualquier experiencia, sea la que sea, determine el contenido de la representación. La experiencia visual queda regulada por las condiciones que habilitan al espectador que la alcanza. Y tendrá, en último extremo, el patrón normativo de la intención del artista que crea el cuadro.

La condición elemental de la representación es, pues, la existencia de una experiencia visual apropiada a ella. Pero esa versión esquemática del concepto de representación admite desarrollarse en una versión ampliada. Esta última establece tres cláusulas:

> (Una) si una pintura representa algo, ha de haber una experiencia de aquélla, llamada la experiencia apropiada, que determine que lo representa; (dos) si un espectador adecuado mira la pintura, en igualdad de condiciones, tendrá esa experiencia; (tres) esta experiencia consistirá en, o incluirá, una conciencia visual de la cosa representada (Wollheim, 1998: 219).

La cláusula tercera es decisiva para diferenciar las teorías semióticas de la teoría perceptualista. Las primeras no requieren que hasta el final del proceso interpretativo del cuadro se mantenga de hecho (no sólo como simple posibilidad) *una conciencia visual de la cosa representada.* Creen posible completar la interpretación de un cuadro sin ayuda de la experiencia visual. O sea, creen que es posible discernir los significados del cuadro sin que el cuadro dé presencia o forma visual a aquello que representa. Y todo, por el convencionalismo que atribuyen a la representación: porque suponen que la

relación entre el cuadro y lo por él representado se basa en una convencionalidad de los signos semejante a la de las palabras, sin necesidad de que exista una conexión visual entre ambos. Por otra parte, la cláusula es decisiva en la caracterización por Wollheim de la referida experiencia visual: nos lleva directamente a la idea de que ésta consiste en *ver-en*.

Pero no siempre Wollheim había entendido la experiencia visual como *ver-en*. En sus primeros escritos la hacía consistir en *ver-como*, en ver una cosa *como* otra, no en ver una cosa *en* otra. El cambio de perspectiva se produjo al filo de la discusión que mantuvo con Gombrich a propósito de la ilusión y la representación pictóricas. Aquí nos interesamos sólo en la postura última.

Ver-en es un fenómeno natural. Tiene lugar en las ocasiones en que, por ejemplo, al mirar unas manchas de humedad veo en ellas unas caras, o, en ilustración más poética del propio Wollheim, cuando miro un cristal escarchado y veo en él "unas bailarinas con misteriosos ropajes de gasa". Importa sobre todo advertir la duplicidad de la experiencia de ver-en. No se trata con ello de que existan dos experiencias distintas (ése era el motivo principal que le separaba de Gombrich), sino de que hay una única experiencia que incluye dos aspectos. La visión de las manchas de humedad y la visión de las caras no corresponde a dos experiencias que se den por separado. No es que sean experiencias simultáneas ni que se sucedan o alternen la una y la otra. Simplemente, se produce una sola experiencia, con la visión conjunta de las manchas y las caras.

La duplicidad atañe a los aspectos de la experiencia única. Uno es el aspecto de la *configuración*; el otro, el aspecto del *reconocimiento*. El primero concierne a las manchas de humedad, el segundo a las caras. Atiendo a la *configuración* sensible de las manchas; *reconozco* en ellas unas caras. Cuando el ver-en es fruto de una elaboración artística, cuando está construido y encarnado en un cuadro, tenemos igualmente el aspecto de la *configuración*, que en su caso es la superficie marcada con trazos y manchas de color, mientras que el aspecto del *reconocimiento* viene dado por aquello que identificamos en el cuadro, o sea, la cosa que se representa, de la que somos visualmente conscientes. Aquel aspecto es el medio o instrumento de representación; este otro, el objeto representado.

En la duplicidad se concentra lo esencial del ver-en y, por tanto, de la representación pictórica. ¿Por qué adquiere tanta importancia? Según Wollheim, porque nos da la clave para dilucidar otros problemas de la representación. Siempre hay que volver al punto de que la experiencia visual determinante de la representación supone la atención conjunta a la superficie marcada y al objeto representado, a los trazos y manchas de color, por un lado, y al objeto que de ellos emerge, por otro. La experiencia visual la engendra el balanceo entre ambos extremos. Está definida por esa doble polaridad. Un polo o el otro pueden durante algún momento hacerse presentes con mayor o menor intensidad. Pero ninguno de los dos puede anularse, perder todo influjo en la experiencia visual. Si así fuera, dejaría de existir esa experiencia visual apropiada a la representación.

La duplicidad y ligazón de los aspectos constituye, pues, el eje argumental en la exposición de Wollheim. No nos parece que plantee problemas en lo que positivamente

afirma, pero, bajo nuestro punto de vista, tampoco parece una explicación suficiente de lo que sea la representación pictórica. Se queda en las condiciones mínimas, en el nivel elemental. Seguramente es verdad lo que dice, pero no lo dice todo. En concreto, no creemos que esos conceptos -tan medulares para el discurso de Wollheim- den cuenta de la relación entre el cuadro y las cosas del mundo, tal como existen fuera del cuadro. Esta teoría relaciona los pigmentos y trazos del cuadro con la imagen de la cosa que surge en el cuadro; o sea, relaciona esos trazos y pigmentos con el objeto representado dentro del cuadro. Sin embargo, deja sin aclarar la relación entre el objeto dentro del cuadro y el objeto en su existencia efectiva. Nos dice que la comprensión del cuadro exige mantener conciencia visual de la cosa representada. Ahora bien, ¿hay que tener conciencia de la cosa tal como la presenta el cuadro o como es fuera del cuadro?, ¿qué relación existe entre ambos extremos? Para encontrar respuesta a tales interrogantes habrá que buscar, en el próximo capítulo, explicaciones complementarias sobre la representación.

En otro sentido, es también discutible el papel que Wollheim atribuye a la intención del artista, y al tema paralelo de la prioridad lógica e histórica del ver-en respecto a la representación pictórica. Defiende que, cuando el ver-en corresponde a la visión construida por el cuadro, se impone una pauta de corrección respecto a lo que hay que ver, una pauta que proviene de la intención lograda del artista. El artista marca una superficie con la intención de que los demás vean en ella algo, un bisonte o un halcón. Siempre que la intención esté lograda, lo que el artista intentó que se viera es lo único que correctamente puede verse. En el cristal escarchado es tan correcto ver las bailarinas como ver otra cosa o, incluso, no ver nada. No así en el cuadro. Por nuestra parte, no vamos a discutir la anterioridad lógica e histórica del ver-en sobre la representación pictórica, ni la condición normativa de la intención del artista. Evitamos así repetir los argumentos que se presentaron al tratar de la prioridad de la percepción expresiva respecto a la expresividad del cuadro, y en lo tocante a la intención del autor en tanto pauta normativa de lo que expresa el cuadro.

Volvemos a la naturaleza de la experiencia visual. La duplicidad e interconexión de los aspectos da lugar a una experiencia visual cualitativamente distinta a la visión común. Aquélla, apunta nuestro autor, resulta ser una experiencia inconmensurable con las percepciones de las que deriva. Sobre todo, porque *permite ver cosas que no ve la visión común*. Cuando Wollheim (1980) introduce por primera vez la tesis de la duplicidad, y desde ella deja atrás la idea de ver-como, señala algunas ventajas que aporta la idea alternativa de ver-en. Por ejemplo, con el ver-en pueden verse no sólo objetos particulares, sino también estados de hechos: situaciones, interrelaciones, actitudes, comportamientos, etc. Pero lo que ahora importa destacar es lo siguiente:

> La diferencia central entre ver-en y ver-como, de la que se siguen diversas características, descansa en el diferente modo en que ambos se relacionan con lo que llamo ‘percepción directa. Por percepción directa entiendo la capacidad de los hum anos y de otros animales para percibir las cosas presentes a los sentidos [...] Ver-como se relaciona inmediatamente con

> esa capacidad, y es parte esencial de ella. En contraste, ver-en deriva de una capacidad perceptiva especial que presupone la percepción directa, pero está por encima y más allá de ésta. Esta especial capacidad perceptiva pueden compartirla con nosotros algunos animales, otros ciertamente no, y nos permite tener experiencias perceptivas de cosas que no están presentes a los sentidos, es decir, cosas que están ausentes y también cosas que no existen (Wollheim, 1980: 217).

Si, por una parte, la pintura sólo logra representar lo que puede ser visto (lo representable es coextensivo con lo visible), por la otra, la pintura, alcanza a ver, y llega a representar, cosas que no pueden verse cara a cara, que no capta la percepción directa, que no se ofrecen inmediatamente a los sentidos. La pintura no puede salir del orden de lo visible, pero con ella el orden de lo visible trasciende los límites de la visión retiniana, de lo que en ocasiones anteriores llamábamos "sensación visual".

En definitiva, la pintura puede representar cosas que no están presentes a los sentidos, que no se ven, o incluso, ni existen. Mas ha de darles alguna visibilidad para poder representarlas. ¿Qué tipo de visibilidad? La propia del ver-en: la que hace que cosas invisibles o inexistentes lleguen a verse *en* una superficie marcada por trazos y pigmentos. Cosas que no pueden verse cara a cara pueden llegar a verse en una superficie marcada. Y se ven tal como lo propone la superficie marcada, con la visibilidad que ésta le otorga. Wollheim no da más explicaciones sobre este punto. Se limita a constatar que la pintura representa todo aquello que, aunque inexistente o invisible de por sí, puede hacerse visible en la superficie marcada. O sea, viene a decir algo tan simple como que se pinta lo que puede pintarse. Esto basta, sin embargo, para superar las teorías que basan la representación en la semejanza, que la supeditan al realismo, que todo lo hacen depender de la equivalencia perceptiva, o de la experiencia visual semejante provocada por el cuadro y la cosa representada. Desde la perspectiva de Wollheim, carece de sentido afirmar que lo que, fuera del cuadro, es invisible o inexistente provoca una experiencia visual semejante a la provocada por el cuadro.

La gama de lo representable se amplía notablemente. Para empezar, mientras la percepción directa sólo ve hombres o mujeres particulares, la representación pictórica puede hacer ver tipos humanos. Me encuentro cara a cara con este o aquel individuo, único o singular; la pintura me muestra a un campesino genérico, el prototipo del campesino (y al margen de Wollheim, de hacer caso a Heidegger, la pintura puede revelarme todo el mundo del campesino, encerrado en sus gastadas botas). Puede representar propiedades, relaciones, estados de ánimo de los personajes. Puede representar la acción, en contra, según Wollheim, de lo que pensaba Lessing.

Por cierto, convendría matizar que Lessing sí aceptaba que la pintura puede representar las acciones, aunque con la condición de que las acciones se exterioricen en los cuerpos. La pintura se diferencia justamente de la poesía en que tiene como objeto "los cuerpos y sus propiedades visibles". Por ello, ha de representar la acción en tanto reflejada en el cuerpo, plasmada en la exterioridad corpórea que se delimita en el espacio.

Reduce así la temporalidad a la dimensión espacial.

> [El tema de la pintura es] una acción visible pero estática, sus distintas partes se desarrollan unas al lado de otras, en el espacio. A hora bien, si la pintura, en virtud de los signos que le son propios, o de los medios de los que puede servirse para la imitación -signos y medios que sólo puede combinar en el espacio-, tiene que renunciar totalmente al tiempo, entonces las acciones progresivas, en tanto que progresivas, caen fuera de los temas que son propios de este arte, el cual debe contentarse con acciones simultáneas, o, todo lo más, con cuerpos que, por su posición, sugieran una acción continua (Lessing, 1977: 162).

En esta medida, la pintura se ocupa de las acciones visibles. Representa la acción en forma estática, al concentrarla en un solo momento, aislándola temporalmente y fijándola en el espacio. Pero ha de ser un momento privilegiado, el momento culmen de la acción, el más representativo, en el que mejor se ejemplifica, pues a partir de ese único momento la imaginación del espectador podrá reconstruir íntegramente la acción. La pintura es por todo ello el arte del espacio. Imita las acciones ateniéndose a su impronta corporal, a su manifestación en los cuerpos. Y no hace falta decirlo, los cuerpos se definen plásticamente por su disposición en el espacio. La poesía, por contra, representa las acciones invisibles, en su dinámica temporal, en su movilidad. Es el arte de la acción.

Volviendo a Wollheim, tenemos que a la pintura le es dado representar la acción incluso en su dinamismo propio. En un cuadro "podemos ver algo en trance de hacer, o padecer, algo, aun cuando lo que se haga, o padezca, no pueda ser identificado sino refiriéndose a algo que no podemos ver" (Wollheim, 1997: 83). Ahí se sitúa la diferencia con Lessing: el cuadro puede hacernos ver incluso lo no visible, pues la visión que construye trasciende lo que se evidencia en los cuerpos, lo que se muestra cara a cara.

Con todo, la representación carece de límites precisos. Algunos tipos de signos o señales se instalan en un terreno fronterizo, a medio camino entre lo que es representación y lo que no lo es. Así, las señales de tráfico, ¿implican la duplicidad de la experiencia de ver-en? ¿Vemos conjuntamente la inscripción gráfica de una curva y aquello que la inscripción representa, de suerte que ambas visiones forman parte de un mismo acto mental? O bien, ¿vemos unas marcas que a continuación, en un acto mental distinto, en virtud de nuestros conocimientos, atendiendo a las convenciones y reglas al uso, interpretamos como signos de la realidad aludida? Wollheim piensa que ambas alternativas son posibles. Por tanto, las señales de tráfico tanto pueden ser una representación como no serlo. Están en los límites de la representación. Todo depende de si se da la visión conjunta, inseparable, del aspecto de la configuración y el aspecto del reconocimiento: de ver las líneas inscritas en la señal y que en ellas se *revele visualmente* una curva de carretera.

En una teoría centrada en la semejanza las cosas están del todo claras: un signo cualquiera, un emblema, un logotipo, sólo son representativos si se asemejan a aquello a

lo que hacen referencia. Si no, serán cualquier otra cosa menos una representación. El símbolo de lo femenino es eso, un símbolo (en una acepción que no coincide con la que nosotros dábamos al símbolo, en tanto condición defmitoria del arte), no una representación. Como tampoco lo es una bandera. Para Wollheim, en cambio, la clave está en la duplicidad perceptiva construida en el cuadro. Para captar la duplicidad de la representación el espectador sólo tiene que basarse en su capacidad natural de ver-en. De ahí que los mapas no sean representaciones: no se apoyan en una experiencia visual. Para entenderlos hace falta un aprendizaje que nos ponga al corriente de sus convenciones. Pues, en efecto, la relación que establecen entre la superficie marcada y el objeto representado es totalmente convencional, al igual que la relación entre las palabras y las cosas, o la relación entre la representación y lo representado según las teorías semióticas.

Esta casuística nos interesa en la medida en que sirva para precisar el perceptualismo de Wollheim. Para mostrar cómo se cumple el doble principio del perceptualismo: uno, la pintura no puede apartarse del orden de lo visible (lo representable es coextensivo con lo visible); dos, en la superficie marcada del cuadro puede llegar a verse más de lo que ve la percepción directa. De acuerdo con lo primero, los mapas no son representaciones porque se apartan del orden de lo visible, para depender de la convencionalidad. Respecto a lo segundo, el territorio referido por el mapa no se ve en las marcas y trazos del mapa, ni a través de la percepción directa ni con ningún otro procedimiento visual. Lo ausente, el territorio, no se revela en la visión de lo presente, la superficie marcada. El territorio no adquiere *presencia visible* en el mapa.

Por el contrario, Wollheim entiende que la pintura abstracta sí puede ser representativa. De hecho, lo es en su mayor parte, aunque también es posible que la pintura abstracta no represente nada. En la pintura figurativa se ven bisontes o halcones, o sea, realidades figurativas. En la pintura abstracta vemos realidades abstractas, cosas tales como profundidad espacial, interposición de planos, direccionalidad, juegos de fuerzas, interacción de volúmenes, o incluso, como quería Mondrian, las cadencias y regularidades profundas de la naturaleza que subyacen a las apariencias externas. Lo decisivo, como siempre, es que esas cosas se vean en la superficie marcada, alcancen ahí alguna manifestación visual.

Al hablar antes de la pintura abstracta ya habíamos apuntado algo que concuerda con el planteamiento de Wollheim: lo sensible para la generalidad del arte, lo visible en la particularidad de la pintura, constituyen el medio expresivo propio e insustituible del arte y la pintura, sea cual sea el objeto que se va a representar. Diferenciábamos así, por un lado, la exigencia inexcusable del arte de dar cuerpo sensible a las significaciones, o de darle presencia visible, en el caso de la pintura; y, por otro lado, la posibilidad de que la pintura se ocupe del aspecto no sensible de lo real. Esto último es lo que hace la pintura abstracta. Pero lo hace dando un *tratamiento sensible (visible)* a esa realidad transfenoménica de la que se ocupa.

A su vez, la exigencia del arte de dar presencia sensible a aquello de lo que trata, es acorde con la definición del arte que se viene propugnando a lo largo de este libro, y que

cifra la peculiaridad simbólica del arte en la *construcción sensible* del símbolo, junto a los procedimientos específicos de simbolización. Ahí radica también la diferencia entre el símbolo y la alegoría que, como se recordará, depende de la condensación sensible de los significados, en el símbolo artístico, frente a la transparencia inteligible de la alegoría. En el arte no hay otro significado que el que está engarzado en lo sensible. La pintura no puede representar nada si no lo hace visible. Creemos que en esto se cifra también lo esencial del perceptualismo de Wollheim.

Ahora bien, ¿cómo dar presencia visible a lo que de por sí carece de ella? ¿Cómo dar presencia sensible a lo no sensible de que se ocupa la pintura abstracta? Desde luego, no mediante una presentación directa de esa realidad no sensible o transfenoménica, sino, como ya se indicaba, por medio de sugerencias, alusiones, rastros indirectos, a través de signos alegóricos, de correspondencias insinuadas, ejemplificaciones colaterales, paralelismos imaginados, etcétera. En resumen, por vía negativa. En la superficie marcada del cuadro no puede ponerse de manifiesto o revelarse positivamente la realidad transfenoménica. Cabe ofrecer huellas sensibles de su disparidad, a la par que su aproximación a lo sensible.

En tanto juzgamos que ésta es la vía por la que se pueden representar, no acabamos de entender por qué los mapas no son representaciones y sí lo son los cuadros abstractos, según plantea Wollheim. No parece que las realidades abstractas puedan verse en la superficie marcada con mayor claridad, presencia ni plasticidad de lo que pueden verse los territorios registrados por los mapas. Se requiere aprendizaje para leer tanto los cuadros como los mapas.

Esto nos lleva a un último punto: el perceptualismo de Wollheim tiene la virtud de evitar la versión reductora de la percepción. Exponíamos páginas atrás la polémica sobre la inocencia del ojo. A ese respecto, su posición queda definida por las siguientes palabras: “Lo que realmente percibo cambiará no sólo con los estímulos visuales que recibo, sino también con el conocimiento, creencia y provisión conceptual -que llamaré el *stock* cognitivo- que concentro sobre los estímulos visuales” (Wollheim, 1993: 134). El gran desafío a que se enfrenta la pintura es el de llegar a modificar nuestra percepción, haciéndonos ver más o algo distinto de lo que sin ella veríamos. No tiene para eso que afectar al sistema óptico hasta el punto de que se produzcan alteraciones en el ojo reconocibles por la oftalmología, como apunta Danto. Su influencia depende del *stock* cognitivo que acompaña e impregna toda percepción: a partir de ahí la pintura puede adiestrarnos en la visión pormenorizada de lo habitualmente inadvertido.

La teoría perceptualista quedaría muy rebajada si se la limitase a la afirmación de que la representación pictórica persigue -y es tanto más valiosa cuanto mejor logra- el reconocimiento o identificación de aquello que se representa. Es cierto que no puede haber representación sin que en la superficie marcada se reconozca el caballo o el halcón. Pero repetimos que si, ante un cuadro, el espectador se limita a reconocer el caballo o el halcón, aún no ha empezado de verdad a ver el cuadro. O mejor, en tanto limitada al reconocimiento, se malogra la visión del cuadro. Ortega, en *La deshumanización del arte*, aporta algunas observaciones definitivas sobre el particular. Denuncia la confusión

del cuadro con la cosa real que representa, de modo que se acaba atendiendo a ésta y no al cuadro. Se llega así al extremo de que un cuadro de paisaje "parecerá 'bonito' cuando el paisaje real que representa merezca por su amenidad o patetismo ser visitado en una excursión" (1986: 16).

Wollheim habla de que la comprensión del cuadro requiere que se mantenga siempre la conciencia visual del objeto representado. Ahora bien, esa conciencia visual va más allá del reconocimiento mecánico: es permeable al pensamiento; puede incorporar un gran *stock* cognitivo. Eso sí, el *stock* cognitivo, todo lo que se comunique sobre el objeto, ha de pasar el filtro de la visibilidad, ha de retornar a la evidencia de lo perceptivo. Por otra parte, si no lo interpretamos mal, el que el cuadro haga visible al objeto apunta a que *construye* la presencia visual de ese objeto. Pero éste es uno de esos puntos que el autor no desarrolla. Nos deja con la anotación de que la superficie marcada del cuadro puede hacer que se vean cosas que no ve la percepción directa, ni -añadiríamos por nuestra parte- la visión convencional.

Digamos, a título de conclusión, que la visión pictórica no se queda en la apariencia externa de las cosas. Es una visión interpretativa. Lo interpretado se hace visible en el cuadro, mas no siempre de forma manifiesta. En la pintura abstracta, y en otras manifestaciones del arte contemporáneo, la representación busca deliberadamente que lo representado se muestre y oculte a la vez, se insinúe pero sin hacerse del todo manifiesto. La pintura, por un lado, trasciende las apariencias, remite a algo en sí mismo no visible. Pero, por otro lado, tiene que reflejarlo de algún modo en la apariencia visible: ha de mostrar alguna huella o traza que permita al ojo desvelarlo. Esa dualidad, aunque Wollheim no llegue a formularla, creemos que corresponde debidamente a la experiencia del ver-en. La mirada propia de la pintura consigue ver en las apariencias algo que está más allá de las mismas. Logra que lo que escapa a las apariencias se deje ver en ellas.

7
Representación y verdad

Este capítulo final se ocupa de las relaciones entre el cuadro y la realidad que representa, de las relaciones entre el objeto tal como lo muestra el cuadro y ese objeto tal como es fuera del cuadro. Se trata de la vertiente que no contempla la teoría perceptualista.

El punto de partida se va a situar en la representación pictórica, para mejor conectar con el capítulo anterior. De ahí se pasará a la representación en general, a la facultad representativa que tienen en común las distintas artes. La representación artística introduce inevitablemente el tema de la verdad. A través de la representación el arte enlaza con el mundo. Es cierto que el mundo también se hace presente en la expresión y la ejemplificación. Pero es la representación la que directamente apunta al mundo exterior y lo convierte en argumento artístico. Además, la representación se proyecta sobre el mundo, y en él se pone a prueba. Por ello pone en juego la cuestión de la verdad.

El presente capítulo tiene algo de recapitulación. Van a reaparecer aquí diferentes puntos que fueron surgiendo a lo largo del libro. Al entretejerse ahora quizá ganen en coherencia.

7.1. La representación transformadora

La representación es una forma de simbolización. Se define, ante todo, por su naturaleza simbólica. Aun cuando lleve a cabo la simbolización de forma peculiar y diferente a la de la expresión y la ejemplificación.

Como se recordará, la condición mínima que ha de cumplir un símbolo es la de estar *en lugar de* otra cosa. El símbolo ocupa el lugar de lo simbolizado y nos lo hace presente. Lo simbolizado es algo que se retrae y oculta, por ser de índole insensible o inmaterial, o por no estar actualmente presente. El símbolo le da presencia sensible, lo ofrece a la percepción. Pero al ser esto condición propia de todo símbolo, no nos da lo específico de la simbolización artística.

Tampoco le viene esa especificidad de la delimitación de aquello que se simboliza. Frente a la perspectiva romántica, para la que el símbolo simboliza lo infinito - “es un

mediador de lo inefable", en palabras de Goethe-, defendíamos que el símbolo puede simbolizar cualquier cosa: personas, acontecimientos, individuos y lugares concretos, o bien, entidades y relaciones abstractas; lo corporal y lo inmaterial. Lo que hace artístico al símbolo no es el objeto simbolizado.

En la definición del arte que proponíamos, *la especificidad del símbolo artístico proviene de su construcción sensible y de los modos de simbolización, cognitivamente orientados.* Al poner el acento en la *construcción sensible* se declara que los significados del símbolo artístico son radicalmente inmanentes al orden sensible y, por tanto, inseparables de la dimensión sensible, patente y corpórea, que adquieren en el símbolo. Su significación se condensa en imagen sensible (o visible, en el caso de la pintura). El símbolo artístico sólo comunica lo que muestra plásticamente, ofreciéndolo a la percepción. De ahí la densidad o espesor de lo sensible del símbolo, que ya puso de manifiesto la estética romántica, al confrontar el símbolo con la alegoría.

De ahí, también, la distinción entre símbolos externos y símbolos internos que, al incluirlo entre estos últimos, permitía avanzar en la caracterización del símbolo artístico. Símbolos internos son aquellos en los que lo simbolizado se manifiesta o revela en el propio símbolo, exponiéndose sensiblemente. La teoría perceptualista de Wollheim, aunque adopta de entrada una perspectiva contraria a la de la definición simbólica, nos parece que tiene la virtud de exponer debidamente la raigambre sensible de la representación pictórica, concretada en el principio de que lo representable es coextensivo con lo visible: la pintura sólo representa aquello que puede ser visto en la superficie marcada. O, como preferiríamos decir, sólo representa aquello que el cuadro nos hace ver, le da forma visible, construye su visión.

El contraste de origen romántico entre el símbolo y la alegoría apunta a cierta opacidad del símbolo, por la que se retrae a la transparencia total. Su significado se oculta y manifiesta a la vez; la textura sensible del símbolo es a un tiempo apertura y velo de la significación. Esta característica es plenamente apropiada a la pintura abstracta e, incluso, a la mayoría de la pintura contemporánea sin más. Corresponde a esa vía negativa de representación de que hablábamos hace poco. La vía que evita una presentación directa de lo simbolizado y se llena de sugerencias, alusiones, paralelismos; en definitiva, huellas y rastros indirectos. La pintura, así, hace ver aquello que representa. Pero -en especial, cuando lo representado es algo insensible o inefable-, lo hace ver de forma sesgada u oblicua, a través de signos latentes, de analogías y veladas correspondencias.

La *construcción sensible* del símbolo artístico se orienta, también, a otra vertiente: la posesión de cualidades estéticas. En contra de cierta tendencia, práctica y teórica, a liberar al arte de lo estético, hemos defendido su insoslayable dimensión estética. Esta incluye tanto la acepción originaria de *aisthesis* como sensación o percepción sensible -a la que acabamos de referirnos-, como el aspecto de la belleza vinculado a lo sensible. De este modo, la belleza aparece como el esplendor de lo sensible. Las cualidades estéticas están relacionadas de un modo u otro con la belleza, aunque no se queden ahí.

En lo que toca a su componente sensible, el símbolo artístico (delimitado por la

inmanencia sensible del significado y por las cualidades estéticas) puede simbolizar algo sin parecerse a eso que simboliza. ¿Quiere ello decir que el símbolo es convencional, en el sentido en que Wollheim lo contrapone a lo perceptual? Desde luego, no lo es en el sentido estricto de la convencionalidad del lenguaje, por la que se relacionan las palabras con las cosas. El símbolo artístico tiene que dar cuerpo sensible a lo que simboliza; el cuadro representativo ha de hacer visible aquello que representa. En esa medida, la relación simbólica -la representación pictórica, en particular- escapa a la desnuda convencionalidad del lenguaje. Ahora bien, siempre que la representación no venga determinada por la semejanza, hay, quiérase o no, algún aporte convencional.

Wollheim admite que la pintura abstracta puede ser tanto figurativa como representacional. Se puede, por tanto, representar la profundidad y el dinamismo espacial, por no aludir a otras muchas cosas difícilmente expresables en palabras. En tales casos, añadimos por nuestra parte, asoman siempre elementos convencionales. ¿Cómo representar, sin convencionalidad alguna, los ritmos y estructuras profundas de la naturaleza perseguidos por Mondrian? Para formularlo en términos de Wollheim: cuando lo que se ve en el cuadro trasciende la "percepción directa", rebasa lo visible cara a cara, la convención es inevitable.

La especificidad del símbolo artístico permanece también ligada a los *modos de simbolización*., *cognitivamente orientados*, de que se sirve. Quiere esto decir que la simbolización artística está motivada por la indagación y los interrogantes cognitivos, y revierte en incitación al conocimiento. Hay símbolos destinados a una función ritual, mágica, religiosa, de afirmación de una identidad comunitaria, etc., que se limitan a dar vigencia a lo simbolizado. A diferencia de éstos, el símbolo artístico pretende decir algo nuevo sobre aquello que simboliza. Se simboliza al objeto para darlo a conocer. Si la condición mínima de todo símbolo era el estar *en lugar de*, el símbolo artístico requiere la condición de estar proyectado al conocimiento. Además, la simbolización artística tiende a la innovación cognitiva, al descubrimiento de lo no sabido. No busca el simple reconocimiento de lo simbolizado, sino mostrarlo a una nueva luz. Por esto decíamos que el perceptualismo de Wollheim quedaría muy limitado si se interpretase de forma que el objetivo primordial de la representación pictórica fuese el reconocimiento o identificación del objeto representado. Antes bien, el símbolo artístico, cuando cumple su pretensión originaria, hace emerger un nuevo sentido o significación del objeto que simboliza.

Lo dicho hasta aquí es aplicable a la simbolización artística en general. La representación, en tanto modo particular de simbolización, tiene como objeto la realidad exterior, bien que se trate de acontecimientos, lugares o individuos concretos, o bien de entidades abstractas, tanto de cosas realmente existentes, como imaginadas o inventadas. La gran pregunta que plantea es la de la relación existente entre la representación y la realidad que representa. La respuesta que se ha ido apuntando es que la representación *construye* el objeto representado. La visión artística, señalaba Fiedler, construye lo que ve. No reproduce lo inmediatamente visible, sino que lo organiza y transforma. No se limita al reconocimiento del objeto, añadía Shklovski, sino que crea su visión.

Antes de procurar exponer con algún detenimiento el sentido de la construcción de lo representado, conviene recordar otra idea asociada: la ausencia en el arte de referencia directa. Mantuvimos en su momento que la falta de referencia directa significa que la finalidad del arte (aunque entonces se hiciera mención especial de la literatura) no es el reconocimiento de los objetos, la identificación de las cosas o estados de hechos. Para distinguir las cosas tal como son, para reiterar lo que ya se ve o se sabe por otros medios, no vale la pena el empeño artístico. Ahora bien, aunque en el arte no haya referencia directa, tiene que darse alguna forma de referencia. La relación simbólica, en su condición inicial de *estar en lugar de*, es de suyo una relación referencial. Se trata ahí de la referencia genérica, que consiste en *apuntar o señalar* algo. Se apunta, pues, a algo, pero no para reconocerlo, sino para calificarlo con unas propiedades u otras, para relacionarlo con tales o cuales objetos, para describirlo y clasificarlo, en definitiva, para construir su identidad significativa o, como diría Ricoeur, para resignificarlo.

Cabe especificar la referencia artística en el sentido de Goodman, o sea, como referencia múltiple y compleja. O como referencia metafórica. A propósito de la última destacábamos una idea concurrente con todo lo anterior: la metáfora sirve para añadir un nuevo significado al significado ya conocido del objeto. Crea una imagen figurada que, sin anular la imagen anterior de dicho objeto, entra en contraste o tensión con ella, recubriéndola de un nuevo aspecto. La metáfora es eficaz en la medida en que sus fértiles paralelismos sacan a relucir algo que antes no se veía en el objeto. De este modo, la alusión de la metáfora a lo real se distingue, en su alcance y objetivos, de la referencia directa.

En resumen, el arte no se refiere directamente a las cosas o hechos del mundo exterior, en el sentido de que no pretende ser mero registro del estado de cosas o de hechos. Instaura un ámbito de significación sin correspondencia inmediata con la facticidad preexistente. Ya dijimos que la primera formulación de esta idea la ofrece Aristóteles, al afirmar que la poesía no versa sobre lo que ha sucedido, sino sobre lo que verosímilmente podría suceder, esto es, sobre *lo posible verosímil*. La poesía -por extensión legítima, el arte en general— no se ocupa de lo que hay, de lo empíricamente existente, consagrándolo en su situación fáctica, reproduciéndolo en sus modalidades ya adquiridas, reificándolo. Construye nuevas posibilidades de la realidad humana, proyectando las acciones posibles. Y no cualesquiera acciones posibles, sino las que racionalmente resultan verosímiles.

Se dirá que Aristóteles reservaba ese cometido a la poesía, por ser consciente de que el arte también representa los objetos naturales, no sólo la realidad humana. Pero si extendemos, por nuestra parte, ese principio a todas las artes, si las equiparamos en esto a la poesía, se debe a que juzgamos que incluso al representar los objetos naturales se construye una nueva manifestación de lo representado, en la línea de lo que venimos exponiendo. La buena pintura, por ejemplo, hace emerger una dimensión inédita en las cosas y paisajes que representa. Los libera de su facticidad, desvela el núcleo subyacente de posibilidades que en ellos germina.

La relación primordial entre la representación artística y la realidad se resume en que

la representación *construye* el objeto representado. De ahí el carácter de la verdad que hace posible. Todo concepto de representación se pone a prueba en la idea de verdad que implícita o explícitamente conlleva. O en el que excluye.

El que en la representación artística falte la referencia directa, el que no verse sobre lo que hay, por lo que tampoco puede contrastarse y finalmente verificarse en las cosas o hechos del mundo, se ha interpretado a veces en el sentido de que en el arte no hay lugar para la verdad ni la falsedad. Sencillamente, carece de valor de verdad. Ya aludimos en otra ocasión a que ésa era la propuesta básica de la estética derivada del positivismo lógico. Desde su punto de vista, al arte sólo le queda la posibilidad de transmitir emociones o estados afectivos, expresar los sentimientos del autor y ocasionar sentimientos similares en el espectador.

Su punto de partida era la existencia de dos usos del lenguaje, netamente separados y que, en principio, no deben dejarse contaminar el uno por el otro. Por un lado, el lenguaje de la ciencia, y de la filosofía u otras disciplinas que adopten los patrones rígidos de cientificidad: es éste un lenguaje basado en la referencia a las cosas o estados de hechos, cuyo criterio determinante consiste en la verificación empírica de los enunciados. Por otro lado, el lenguaje emotivo, en el que se expresan emociones y actitudes, disposiciones de ánimo o requerimientos para la acción, buscando suscitar algo de la misma índole en el receptor. En el mejor de los casos, el arte tiene el mérito de recuperar la dimensión emocional ahogada por el orden lógico del lenguaje, las virtualidades expresivas que el habla común ha perdido con la reiteración rutinaria de las palabras. Puede llegar, igualmente, a promover emociones inusuales, que enriquezcan la emotividad predominante.

Pero si el arte afirma algo, no hay en ello pretensión alguna de verdad. A sus afirmaciones, ni verdaderas ni falsas, les basta con conmovernos. Ofrecen una visión afectiva, no una visión verdadera. Esta queda reservada para la ciencia y las disciplinas que se dejan colonizar por ella. "El poeta hace una declaración sobre algo, no para que la declaración sea examinada y meditada, sino para evocar determinados sentimientos, y una vez evocados, la utilidad de la declaración se ha agotado. Es perder el tiempo e inapropiado examinar más la declaración. Mala cosa les parecerá a los que tienen la costumbre de buscar un mensaje inspirador en poesía, pero es un hábito que frecuentemente conduce a su profanación" (Richards, 1967: 344).

A la estética le ha costado tiempo superar el neopositivismo. Pero la cuestión de la verdad sigue sin estar clara. Es frecuente oír apelaciones a la verdad artística, dando a entender que es una verdad irrenunciable y que nos interpela en forma apremiante. Ahora bien, rara vez se acomete el problema filosófico de caracterizar la verdad artística en sus rasgos específicos y diferenciadores. Y sin embargo, sólo cuando se defina la naturaleza de la verdad que le es propia, estará la estética legitimada para proclamar la verdad del arte.

Ante todo, parece evidente que en el arte no hay lugar para la verdad *enunciativa*, caracterizada por la noción semántica de verdad. La razón es bien sencilla: en el arte no se dan enunciados. No se dan en la música, arquitectura, artes de la imagen, fija o en

movimiento, ni, tampoco, en las artes de la palabra. Puede que en éstas aparezca algún enunciado aislado, pero sin contar por sí mismo, al integrarse y diluirse en un discurso no enunciativo regido por la ficcionalidad. Sin embargo, no hay por qué aceptar, en contra de lo se declara con frecuencia, que la verdad enunciativa sea la única forma de verdad posible.

Sin entrar aquí en la discusión de si la noción semántica de verdad se vincula necesariamente, o no, con la teoría de la verdad como *correspondencia*, cabe el nuevo paso de excluir que la verdad como correspondencia tenga cabida en el arte. Al menos, en la versión convencional de la teoría. Entendemos que esta versión se basa, por un lado, en el supuesto de que la realidad es única, cerrada e inmutable, y existe con anterioridad e independencia de nuestras descripciones; y por otro lado, en el supuesto de que la descripción se limita a captar la realidad tal como es de por sí, sin que en ello influyan nuestros esquemas mentales, de modo que la descripción se corresponde unívocamente con la cosa descrita, lo que implica neutralidad descriptiva y una única descripción correcta (al menos, idealmente).

En tal medida, y de ser acertado lo que veníamos exponiendo, parece también claro que la verdad como correspondencia es ajena al arte. Si éste carece de referencia directa o meramente designativa, carecerá igualmente de esa forma de verdad. Si no remite al estado de cosas o de hechos, ni puede corresponderse con éstos ni éstos pueden atestiguar finalmente su exactitud. Si no versa sobre lo que hay, sino sobre lo posible verosímil, la correspondencia no llega a plantearse. El arte no conlleva un compromiso inmediato con el estado de cosas o de hechos: no busca constatar lo ya dado, quedarse en la descripción que lo reitera en lo que ya es.

Habrá, pues, que buscar otra forma de verdad que convenga al arte. Una verdad artística que no entre en competencia con las verdades de carácter enunciativo o basadas en la correspondencia, que no las cuestione ni pretenda sustituirlas. Simplemente, se reclamará para el arte una veracidad específica, irreductible a otros tipos de verdad.

Será una verdad conciliable con el criterio de que el arte, a través de sus procedimientos simbólicos, construye la realidad simbolizada. Volvemos así al principio de que la relación fundamental entre la representación artística y la realidad se resume en que la representación *construye* el objeto representado.

A nuestro entender, Goodman y Gadamer son quienes mejor han dado una formulación teórica, dentro de la estética contemporánea, a dicho principio. Hemos expuesto las teorías de la representación de Goodman y Gadamer en otro lugar (García Leal, 1995: 175-184 y 139-152, respectivamente). Aquí introduciremos algunas breves anotaciones sobre la segunda.

El juego es, para Gadamer, la actividad que domina el ámbito artístico. El juego define la actividad creadora y la receptora: tanto la acción productiva de la obra como la experiencia que la obra provoca. En algún momento el juego originario se convierte en construcción, algo ya conformado, o sea, un producto, separado de la acción creadora; una obra que cuenta por sí misma, cuyo sentido no es reductible al de la acción que la causa. Pues bien, la construcción artística, la obra, se caracteriza ante todo por ser una

transformación. Ahí es donde el discurso gadameriano entronca con las teorías de la representación. Su tesis central afirma lo siguiente: la obra de arte es una representación que *transforma* la realidad representada.

Hay que entender la transformación en sentido radical. Cuando una cosa es representada no se produce un mero cambio o alteración que la reafirma en su identidad previa, sino que pasa a ser otra cosa. "*Transformación* quiere decir que algo se convierte de golpe en otra cosa completamente distinta, y que esta segunda cosa en la que se ha convertido por su transformación es su verdadero ser, frente al cual su ser anterior no era nada' (Gadamer, 1977: 155). Ese es el auténtico alcance de la representación: hacer que aparezca una nueva realidad del objeto representado.

La transformación, obviamente, no ocurre en el orden de la facticidad. La existencia empírica de algo no cambia por el hecho de acceder a la representación artística. La cosa sigue siendo la misma en su consistencia material: nos producirá el mismo efecto si la tocamos o tropezamos contra ella. El cambio se produce en el orden cognitivo. La cosa representada pasa de ser simple cosa entre las cosas a adquirir una realidad inteligible. Pasa de un estado en el que se sustraía a la verdad a adquirir una presencia veritativa. Por lo mismo, la representación no refleja o se adecúa al ser anterior de la cosa, no tiene en éste su patrón o medida de verdad. A ello se refiere Gadamer cuando dice que respecto a lo descubierto en la representación el ser anterior de la cosa "no era nada".

La representación transforma porque construye el ser inteligible de la cosa. Le da una presencia o manifestación de la que antes carecía. La hace aparecer con una cualidad u otra, relacionándola con esto o aquello, destacando algunas de sus disposiciones y cursos posibles de orientación, enclavándola en tal o cual categoría, clasificándola, situándola contextualmente. Al presentarlo a una nueva luz, al mostrarlo con una nueva presencia significativa, la representación consigue que lo representado llegue a ser de otro modo. De ahí "el incremento de ser" de que habla Gadamer. De ahí el alcance ontológico de la representación.

Todo esto hay que entenderlo en primer término como exclusión de la idea de correspondencia entre la representación y aquello que se representa. Si llevamos estas indicaciones generales al campo específico de la pintura, nos enfrentaremos a la contraposición de la imagen pictórica y la simple copia. La copia traslada al campo del grafismo el ideal de la verdad como correspondencia. Su única exigencia es la reproducción neutra y pasiva de aquello que se copia. Su pretensión virtual es la copia perfecta o absoluta, la única que conseguiría ser un duplicado exacto de la realidad, tal como de forma unívoca y acabada es en sí misma.

Supongamos que la copia lo es de un personaje concreto. El cuadro que no supera la condición de copia, esconde, tras la búsqueda del parecido, la tendencia a ser una reproducción neutra, un calco visual, un reflejo especular del personaje. El doble pintado siempre tendrá la desventaja de que le faltará la animación, el dinamismo y vitalidad que son propios de las personas. Pero aun si se supera en parte esa dificultad y se consigue darle una apariencia de vida, aun si alcanza el mayor grado de semejanza posible y logra la ilusión realista, la copia tendrá siempre muy poco alcance significativo.

Se equipara en esto a la trivial fotografía de familia de que hablábamos en el capítulo II. La copia, como la fotografía, sólo constituye un deslucido reflejo de lo que se copia. No compone ninguna nueva significación; no amplía nuestro conocimiento. Por ello la copia no retiene la atención en sí misma: la desvía hacia lo copiado. Unicamente posee valor ostensivo. Sólo sirve, en concreto, para recordar al personaje tal como lo conocíamos con independencia de la copia. Lo único que le pedimos es que no distorsione la estampa que ya teníamos del personaje.

Para reiterar un punto anterior: si el designio fundamental de la representación fuese el reconocimiento o identificación del objeto representado, ésta quedaría reducida a la condición de copia. Con lo que se produciría el efecto, también comentado ya, de que en la representación dejaría de importar su composición plástica, desplazándose exclusivamente el interés hacia aquello que se representa, y tomando el cuadro por el paisaje cuya amenidad o patetismo lo hacían merecedor, en palabras de Ortega, de ser visitado en una excursión.

En contraposición a la copia, la auténtica imagen pictórica construye una nueva visión de lo representado que transforma su ser anterior. Tiene también, al igual que las representaciones no visuales, un alcance ontológico: incrementa el ser de las cosas al ampliar su sentido. Incluso en el caso del retrato, más allá de la semejanza o fidelidad, la imagen genuina consigue que la persona representada adquiera una nueva presencia significativa. Nos hace ver algo que antes no veíamos en esa persona, nos la muestra bajo aspectos originales. De ahí se desprende la necesidad de concentrar la atención en la imagen, sin dejarla atrás tal como hacemos con la copia.

El significado y alcance de la imagen, incluso sus valores formales, no pueden desligarse de su contenido representacional, del valor de verdad que instaura. Ese contenido representacional no es un añadido externo a la imagen, como pretenden las teorías formalistas. La imagen pictórica está vinculada a aquello que representa: en nuestro caso, a la persona retratada. En tanto imagen representativa se ciñe *y* atiene a la realidad representada para llevarla a su verdad. La imagen está comprometida con aquello de lo que es imagen para conseguir que actualice *y* despliegue su sentido, sobreponiéndose a su condición fáctica. O lo que es igual, para conseguir que se manifieste en su verdadero ser, aún cuando dicha manifestación sólo acontezca al ser representada, *y* por medio de la representación.

Es así que el retrato pictórico ha de hacer valer a la persona, mostrarla en lo que es, no tomarla como excusa para una presentación gratuita, que arbitrariamente se invente el personaje. Ahora bien, lo peculiar de la imagen es que no se limita a copiar. Su valor reside en su capacidad de darle una presencia inédita, en lograr que veamos a la persona con un nuevo rostro, que se nos manifieste o aparezca en forma original. El buen retrato hace que sepamos de esa persona más de lo que ya sabíamos, que la conozcamos mejor.

El cuadro que lo logra, consigue que el retratado perviva a través del cuadro. Si el cuadro es excelente, logrará que la percepción que tenemos del personaje acabe siendo inseparable de la imagen con la que el cuadro nos lo muestra. Contribuirá así a fijar la visión común que se tiene del personaje (o del objeto, la fiera, el lugar, el hecho histórico,

de cualquier cosa que sea el tema del cuadro). Es lo que ocurre con algunos retratos, por ejemplo, de Goya. Nuestra percepción de Carlos IV o de la Duquesa de Alba es ya difícil que la separemos de como los muestra Goya.

En la perspectiva del formalismo, el objeto, los contenidos representados, son un añadido extrínseco a la imagen. En la perspectiva de la copia, lo extrínseco y subsidiario es la composición plástica del retrato. Tales perspectivas propician dos formas opuestas y complementarias de reduccionismo. Uno se polariza en la representación, excluyendo el objeto representado; el otro, a la inversa, excluye la representación para polarizarse en el objeto real. Frente a ambos, hay que reivindicar la relación representativa que vincula e interacciona a la representación y lo representado, a la imagen y la cosa. Gracias a una buena o lograda representación la cosa llega a ser tal como se manifiesta en la imagen: tiene el sentido que la imagen le construye. Por su parte, la imagen no significa nada si se desvincula de la realidad que representa: desprendida de su carga representacional, de su remisión a lo real, sólo es un fetiche estético.

La contemplación apropiada de una pintura ha de oscilar entre la imagen y la realidad que representa. Ha de buscar en la imagen la nueva faz que exhiben las cosas, el sentido adquirido. Pero ese sentido sólo se da en relación a las cosas ya existentes y, por tanto, sólo se advierte cuando la atención sigue también volcada en ellas.

Wollheim dice que la pintura sólo representa aquello que puede ser visto en la superficie del cuadro. Y añade que la comprensión del cuadro exige reconocer el objeto que se representa, o sea, saber a qué alude la imagen que emerge de los trazos y pigmentos de la superficie marcada. Pero comentábamos, por nuestra parte, que deja sin aclarar la relación entre el objeto dentro del cuadro y el objeto fuera del cuadro, en su existencia efectiva. Esa relación ha quedado caracterizada como construcción de una nueva visión del objeto que transforma su realidad empírica. Falta por explicar el tipo de verdad que con ello se pone en juego. Hemos dicho que no es una verdad enunciativa ni basada en la correspondencia, mas no hemos aclarado positivamente en qué consiste la forma alternativa de verdad.

7.2. La construcción de mundos artísticos

La representación que construye y transforma el objeto se prolonga y resuelve finalmente en la construcción de un mundo propio de la obra de arte. Un mundo que envuelve al objeto y le otorga pleno sentido. La representación transformadora se cumple y culmina en la instauración de un mundo que acoge la realidad transformada. Ahora bien, aunque la construcción de mundos propios sea común a todas las artes, el contenido y alcance de lo construido, junto con las formas constructivas, varían mucho de unas artes a otras.

Hasta ahora hemos hablado de la pintura. En ésta, si no un mundo positivamente definido, se construye al menos una atmósfera de mundo. O si prefiere decirse así, un

mundo insinuado o sugerido; un mundo subyacente que se refleja en el objeto directamente representado. Tal vez no aparezca el mundo en sus perfiles determinados, pero se muestran trazas o huellas que hacen evocar el mundo del que forma parte el objeto, aquél en el que el objeto subsiste. Por ejemplo, en las botas del famoso cuadro de Van Gogh, que comenta Heidegger, asoma todo el mundo del campesino.

En otros casos, particularmente en la novela y el teatro, el mundo construido suele presentar una trama y contornos más precisos: queda más dibujado el tejido de relaciones que componen dicho mundo, los elementos que lo integran y los límites que lo demarcan. Es así porque la novela y el teatro ponen en acción distintos personajes, presentan situaciones y hechos cuyo desarrollo requiere ante todo, como ya enseñó Aristóteles, coherencia y verosimilitud, cualidades que sólo las da el contexto de mundo del que participan los personajes y en el que se inscriben los acontecimientos. La acción se desarrolla siempre en el marco condicionante de un mundo. Aunque ese mundo quede aparentemente en un segundo plano, él es el que ilumina la acción.

No pretendemos indagar las diferentes modalidades de la construcción de mundos que corresponden a las distintas artes. Nos quedaremos en una consideración general, asumiendo el riesgo de vaguedad que comporta. Por otro lado, son muchos los aspectos implicados en la configuración de un mundo artístico. Aquí interesa especialmente su posible veracidad, su aporte a la determinación de la verdad del arte.

La idea de la instauración de mundos propios, alternativos al mundo efectivamente dado, es el último eslabón de la cadena argumentativa a favor de la inexistencia en el arte de referencia directa ni verdad en sentido de correspondencia. El arte queda referido a lo real por esa vía indirecta, mediata, que supone abrir nuevos mundos u horizontes de significación y, desde estos mundos, una vez que se está inmerso en ellos, volver la vista sobre lo real.

En lugar de referirse ostensivamente a la realidad, el arte pretende transfigurarla. Si la tiene presente, es para trascenderla. Cualquier acción o producto humano tiene un origen histórico, deriva de una situación particular, pero la obra de arte no es respuesta inmediata a la situación particular, de forma que ésta determine y agote su significado, explicándolo en todos sus extremos. Tampoco es simple transcripción de las significaciones ya establecidas, de lo ya sabido. Antes bien, el arte presenta propuestas innovadoras de sentido, dotándolas de un alcance y proyección que se sobrepone a las imposiciones del contexto ocasional. Ofrece las propuestas que derivan del mundo instaurado por la obra de arte. De ahí que la verdad de la obra artística sea ante todo la verdad del mundo que ella misma erige.

Antes que versar sobre tal o cual cosa particular, la obra de arte busca abrir un nuevo horizonte de sentido, un mundo en el que se insertan e iluminan las cosas, los personajes, los acontecimientos. Si ha de suponer una alternativa a lo ya dado, si no ha de quedarse en mera duplicación de lo existente, el mundo artístico tiene que ser, ante todo, un mundo autónomo, cuya verosimilitud sólo derive de su lógica y coherencia internas. Eso requiere que la obra instaure una temporalidad y espacio propios, que valgan por sí mismos, sin ser reductibles a un tiempo y lugares concretos. Al disponer de

un ámbito espacio-temporal autosuficiente, la obra ofrece a los personajes el marco en el que pueden desarrollarse coherentemente sus acciones y se va perfilando su identidad. De este modo, los personajes, sus relaciones mutuas, sus actitudes y opiniones, sus conductas y los hechos que generan, el tejido social en que se mueven, junto al espacio construido que habitan y el paisaje que los rodea, responden todos ellos a la coherencia interna que exige el desenvolvimiento de la obra.

Cualquier mundo creado por una obra de arte está elaborado con elementos sacados de la realidad, ligados a la experiencia propia del artista o a su capacidad de observación. El artista, como el resto de los humanos, no dispone de la capacidad de crear mundos *ex nihilo*. Reconstruye lo que se encuentra. Inventa, pero a partir de lo ya existente. Compone personajes basándose en la observación de las personas que le rodean o de las que tiene noticia por cualquier otro medio (con frecuencia, a través de obras artísticas precedentes). Al imaginar los personajes les atribuye rasgos que resultan de la derivación o mutación de otros rasgos compartidos y reconocibles en el mundo dado. E igual ocurre con las situaciones, comportamientos, lugares, entramado social, etc.

El mundo artístico se compone, pues, con elementos (materiales constructivos) tomados de la realidad. Pero esos elementos quedan transformados al integrarse en el mundo de la obra. Adquieren un nuevo sentido por efecto de la lógica sobredeterminante del mundo. En esa medida, los personajes del mundo artístico *no corresponden* ya a individuos del mundo real, aunque hubieran tenido a algunos de éstos como modelo inicial. Que "no corresponden" quiere decir que su veracidad no depende de que imiten o reproduzcan la identidad y proceder de individuos reales. Los personajes son lo que la obra les hace ser: en ella encuentran su autenticidad y justificación.

Apuntamos en otro momento que la obra de arte en muchas ocasiones versa sobre individuos y situaciones que han existido realmente. Pero al convertirse en personajes (y situaciones) artísticos sufren una transformación radical: pierden su particularidad empírica y adquieren significación ejemplar. Dejan de contar las circunstancias restrictivas, las ataduras concretas que limitaban el alcance significativo de los individuos particulares; y, al convertirse en personajes, pasan a ejemplificar ciertos aspectos vinculantes de la condición humana. Al saturarse de significación, proyectan lo genérico humano. El aumento de ser, la transformación veritativa de los personajes, les disponen para el reconocimiento y la revelación. Muchos lectores y espectadores se reconocen a sí mismos o a otros en los personajes; en ellos descubren algo sobre sí mismos o sobre los demás. Por todo ello, los personajes artísticos *no corresponden* a individuos reales. Están construidos por la obra, y es ésta la que les da credibilidad y veracidad, tanto si aluden como si no a algo existente fuera de la obra.

A veces se interpreta la *mimesis* aristotélica, la posibilidad verosímil, en el sentido de que un personaje de ficción, por más que no corresponda a un individuo del mundo real, sí ha de corresponder a un universal real, un prototipo humano. El personaje sería así representación de un universal real. Sin embargo, no parece que ésta sea la mejor interpretación de la *mimesis* aristotélica. Antes bien, el personaje lo construye la obra a partir de una doble polaridad. Por un lado, las determinaciones particulares que da al

personaje: el contexto situacional en que lo emplaza, sus rasgos individuales, las acciones que van perfilando su personalidad, las relaciones que mantiene con los demás, etc. Por otro lado, la universalidad postulada, hacia la que se proyecta el personaje. Pero ésta no es una universalidad humana existente, algo ya dado. De ahí que no convenga decir que el personaje representa o corresponde a un universal real.

El personaje no reproduce arquetipos descarnados o modelos abstractos. Más aún, tampoco es ejemplificación de un prototipo universal existente con anterioridad. El arte, a diferencia de los juicios determinantes, no parte de un universal previamente establecido, para después subsumir en él lo particular, para presentarlo como un caso o ejemplo de ese universal. Al contrario, se asienta en lo particular, para discernir ahí una *universalidad posible*, apuntada, tendencial (tal como, según Kant, es propio de los juicios reflexionantes). El personaje resulta de la confluencia dinámica de esa doble polaridad, del cruce de lo particular y lo universal, del vaivén entre ambos, que no se detiene y acopla a ninguno. Busca, pues, la síntesis —o al menos la concordancia interna- entre la singularidad de las situaciones, momentos, lugares y rasgos individuales, por un lado, y la universalidad proyectada de la condición humana, de un prototipo virtual de hombre, progresivamente definido, por otro. La mediación e interdependencia de ambos extremos es lo que da vida al personaje.

En cualquier caso, con estas pautas o con otras que no acertamos a describir, lo decisivo resulta ser que la obra construye la identidad de los personajes, las acciones que los configuran, las situaciones, contextos, etc. Por eso, los personajes tienen el sentido que se desprende del mundo autónomo de la obra. Ese mundo es la razón de su existencia, el origen de sus modales y comportamiento. Ahora bien, la autonomía del mundo artístico no significa en modo alguno aislamiento o segregación de la realidad. Al contrario, como muy bien ha explicado Ricoeur, es lo que posibilita la función mediadora de la obra, su doble vertiente hacia lo que le precede y hacia lo que le sobreviene. La autonomía presupone un antes y un después. Antes, el enraizamiento del mundo de la obra en el mundo dado. Después, la capacidad de resignificar la realidad misma del mundo existente.

Desde ese mundo autónomo la obra se vuelca hacia el mundo real, para decir algo sobre él, para iluminarlo. La autonomía cobra su auténtico alcance cuando sirve para contemplar con nuevos ojos la realidad que nos envuelve. De no instaurar la obra un mundo autónomo, de ser mera reduplicación de lo ya dado, no podría aportar una visión propia y original, no añadiría nada a la visión convencional que tenemos de lo existente. El espejo se limita a reflejar lo que hay, no dice nada por sí mismo, no da un nuevo sentido a las cosas. El mundo de la obra de arte ha de ser más que un espejo, ha de tener una capacidad autónoma de significación. Sólo así llegará a otorgar nuevos significados a lo real.

Pero, ¿qué potencial de verdad hay en esa resignificación de la realidad existente?, ¿qué relación veritativa existe entre el mundo de la obra y el llamado "mundo real"? Desde el momento en que el mundo real no es un patrón o modelo al que haya de adecuarse el mundo artístico, la relación no puede ser de correspondencia. El mundo

artístico no tiene que asemejarse ni amoldarse al mundo real: no tiene que medirse ni contrastarse con éste.

Goodman plantea que los distintos mundos del arte no son sino versiones del mundo. El arte no difiere en esto de la filosofía o de las ciencias: en cualquiera de tales dominios lo que se busca es crear distintos mundos alternativos, o lo que es igual, diferentes y novedosas versiones del mundo. Lo que separa a todos esos mundos, o versiones del mundo, es sólo el tipo y función de los símbolos con que se construyen. Importa destacar que, para Goodman, existen muchas versiones correctas del mundo, irreductibles a una versión única (en contra de lo mantenido por el neopositivismo, al constreñir todo discurso correcto en el molde de las ciencias físicas). "Podremos enfrentarnos a las preguntas sobre cómo se hacen los mundos, cómo se comprueban, cómo se conocen si, como hemos propuesto, nos despedimos de la falsa esperanza en un mundo firme, si sustituimos la idea de un mundo por la de varios mundos que no son sino versiones, si disolvemos la sustancia en función, y si, por último, reconocemos que lo dado es, más bien, algo que tomamos por nosotros mismos" (Goodman, 1990: 24).

Las distintas versiones del mundo pueden ser divergentes, y no por ello menos válidas unas que otras. De ahí no se sigue un relativismo escéptico. Antes bien, eso significa, primero, que no se pueden uniformizar los discursos heterogéneos y los respectivos mundos que construyen las ciencias, la filosofía, las artes; segundo, que en ningún caso, la comprobación de la validez de un mundo se alcanza mediante la comparación con una realidad en sí, previa e independiente de las versiones que nos formamos de ella: "No es posible comprobar una versión comparándola con un mundo no descrito, no representado, no percibido" (id.: 21). La validez de un mundo construido no la proporciona la correspondencia o adecuación a lo previamente dado, en su neutra e incontestable facticidad.

En el interior de cada territorio, por ejemplo, el artístico, no todas las versiones del mundo valen por igual: hay algunas que son preferibles a otras. Pero aunque sugiere una consideración de tipo pragmático de los criterios de preferencia o validez de un mundo, Goodman no llega a precisar con nitidez tales criterios. En su exposición no acaba de verse qué es lo que hace más valioso a un mundo artístico o a otro. A esto se añade la negación de que la verdad tenga cabida en el ámbito del arte.

En la estética anglosajona nadie ha contribuido tanto como Goodman al esclarecimiento de la dimensión cognitiva del arte. Sólo que, para él, el arte genera conocimiento, no verdad. Advierte que el conocimiento es más amplio que la verdad: la desborda y envuelve; tiene mayor alcance práctico que ésta, y una mayor relevancia en el conjunto de los procesos mentales. El arte, como ya se ha dicho, propicia la creación de mundos cuya validez y pregnancia no admiten ser cuestionadas por los mundos alternativos de las otras disciplinas. El conocimiento artístico es tan apreciable y necesario como el que puedan aportar las ciencias o la filosofía. Pero es un conocimiento sin valor de verdad. La razón es muy simple: la verdad sólo conviene a los enunciados. "La verdad es irrelevante por lo que a las versiones no verbales o incluso a las versiones verbales que carecen de enunciado proposicional se refiere" (id.: 39). Y en el arte no hay

lugar para los enunciados.

Por nuestra parte, no renunciamos a buscar en el arte algún tipo de verdad. En definitiva, la verdad se dice de muchos modos; hay distintas formas de verdad. Goodman protesta contra lo los filósofos que "quisieran llegar a una caracterización de la verdad que fuera tan definitiva como la definición científica del hierro" (id.: 166). Nosotros protestamos contra quienes piensan que la verdad se manifiesta unívocamente.

Olvidándonos definitivamente de que la verdad del mundo artístico se fundamente en la correspondencia o adecuación al mundo de la facticidad, introduciremos la consideración de que el mundo artístico será verdadero al incidir positivamente sobre el mundo en el que se sustentan nuestras vidas. El mundo artístico no tendrá así que cotejarse o confrontarse con el mundo real, sino que habrá de confluir en éste. Lo que se plantea no es, pues, la relación entre dos extremos separados, que cuenten cada uno por sí mismo, sino la irrupción pragmática del mundo artístico en el mundo de la vida, integrándose en él, afectándolo de algún modo, llegando incluso a alterarlo, si es que el mundo del arte tiene suficiente poder de convicción y relevancia veritativa.

Contaremos en esa travesía indagadora con el auxilio de Heidegger. Creemos que en él se encuentra la mejor exposición de la verdad artística en sus rasgos diferenciadores. Con ella cobra un nuevo sentido la relación entre el mundo de la obra y el "mundo histórico". Esa relación se cifra en el principio de que la obra, desde el mundo que internamente construye, tiene una capacidad privilegiada para abrir nuevos mundos históricos. Así, la gran obra de arte puede llegar a inaugurar un mundo histórico. Y si no todas las obras artísticas consiguen abrir un mundo inédito, las que merecen ese nombre, reabren al menos el mundo histórico ya dado: lo iluminan de nuevo, lo presentan con la frescura y empuje, con la capacidad de sorpresa y hallazgo que tenía al comienzo.

Lo que por nuestra parte sólo es una sugerencia acerca de que la verdad del mundo artístico radica en su confluencia con el mundo que nos acoge, encuentra pleno desarrollo en la exposición de Heidegger. Una vez establecido que ahí está la clave principal de la verdad artística, quisiéramos explorar otras posibles manifestaciones de esa verdad. Posibilidades que acaso complementen o preparen al menos su manifestación primordial.

7.3. Verdad como coherencia y verdad pragmática

Como se sabe, la teoría coherencial hace residir la verdad en la cohesión interna de los enunciados. Un enunciado es verdadero si es compatible con un sistema definido de enunciados. Conviene subrayar que la compatibilidad de un enunciado lo es respecto a una totalidad cerrada (siquiera sea de forma provisional) de otros enunciados, siendo justamente el cierre lo que posibilita la coherencia interna. La coherencia entre los enunciados es una coherencia integral y sistémica.

En principio, la teoría coherencial hace depender la verdad de las relaciones internas

de los enunciados, no de la correspondencia de cado uno de ellos con los hechos. Aunque en ciertas versiones de la teoría, la coherencia no se contrapone a la correspondencia con los hechos. Por ejemplo, Donald Davidson (1992: 73) mantiene que su teoría coherencial no entra en competición con una teoría de la correspondencia sino, antes bien, su "su propósito es mostrar que la coherencia genera correspondencia". En otras versiones, la coherencia resulta ser una pretensión ideal, más que un objetivo cumplido. Propugnan, pues, una coherencia ideal. En líneas generales, la objeción básica que se suele dirigir a estas teorías es que con la coherencia sólo se consigue un criterio de reconocimiento y no una definición de la verdad. Nos da un índice de la verdad, no la naturaleza de la verdad.

De trasladar esa concepción de la coherencia al campo del arte, ¿en qué consistirá la coherencia de un mundo artístico? Centramos de nuevo la atención sobre el mundo artístico, antes de su confluencia con el mundo histórico. Y nos preguntamos por la coherencia de ese mundo, por ver si en ella radica alguna forma de verdad.

La coherencia de un mundo artístico ha de consistir en la concordancia de todos los elementos que lo integran: concordancia de los personajes, acciones, desarrollo temporal, ambientes, contexto espacial, etc. La coherencia depende de las relaciones que entablan entre sí tales elementos, de su mutua avenencia, del modo ajustado en que se yuxtaponen, conciertan y afectan unos a otros.

Uno de los mejores tratamientos de la coherencia de un mundo artístico tal vez se encuentre en la teoría aristotélica de la tragedia (extrapolable, con ciertos matices, a otros dominios del arte). Hemos aludido repetidamente a esta teoría, la última vez en el apartado anterior, al señalar el cruce de particularidad y universalidad que da sentido a los personajes artísticos. La poesía, la tragedia y, en general, la narración (y todas las artes que de alguna forma se aproximen a lo narrativo), procuran ante todo construir acciones de acuerdo con el principio de lo posible verosímil. En razón de lo dicho en los apartados 3.2, 7.1 y 7.2, podemos afirmar que *la verosimilitud va aunada a la coherencia* entre las acciones y el carácter de los personajes, lo que dicen y hacen, las situaciones en que se ven inmersos, la identidad que van definiendo, etc. La verosimilitud tiene que ver con la articulación congruente, la adecuada vinculación interna de todos los elementos que integran la obra, o sea, con la coherencia entre todos sus componentes. Pero cabe aún preguntar por el factor últimamente determinante de la verosimilitud: ¿de qué depende, en último extremo, la verosimilitud?, ¿hay un motivo final de verosimilitud, aparte de la coherencia?

En nuestra exposición queda latente la idea de que *la verosimilitud resulta finalmente de la síntesis de particularidad y universalidad* que caracteriza a los personajes, de la concordancia entre sus rasgos y condicionamientos individuales y el prototipo virtual de hombre que proyectan. En ese sentido, lo que hace verosímil a una obra artística (o a lo representado por la obra) es el ajuste interno entre la singularidad del personaje, a la que nunca puede renunciar el arte, y el valor de universalidad que proyecta, la dimensión ejemplar con que lo muestra. El personaje y su comportamiento son plausibles, nos los creemos, resultan verosímiles, porque están construidos de

acuerdo con la necesidad racional que conjuga los rasgos y hechos particulares con el prototipo humano que ahí se manifiesta. Así, Aristóteles (1974: 181 [1454b-1455a]) recomienda que "no haya nada irracional en los hechos, o, si lo hay, esté fuera de la tragedia".

Ahora bien, cabe otra determinación de la verosimilitud. Es la que expone Paul Ricoeur en sus excelentes análisis de Aristóteles. Se basa en un comentario esclarecedor, pero incluye también ciertos aspectos interpretativos acaso discutibles.

Aristóteles deja muy claro que entre los elementos que componen la tragedia el más importante es el *mythos o* trama. Define la trama como *el ordenamiento sistemático de los hechos*, el orden constructivo de la acción gracias al cual los acontecimientos se hilvanan unos con otros en un todo coherente. Hasta tal punto la trama es lo más importante de la tragedia que el curso de la acción es lo que debe conformar el carácter o identidad de los personajes. Los propios personajes no preexisten a la acción, no tienen un perfil predefinido, sino que su personalidad tiene que ir configurándose al hilo de la acción, brotando de ella y moldeándose de acuerdo con sus exigencias. En el mundo de la obra trágica, aunque no fuese así en la vida real, el personaje conquista su identidad en la acción: sólo en ella y por ella llega a ser lo que es, adquiere su propia realidad. El personaje es en función de lo que hace, antes que actuar en función de lo que supuestamente es. Así pues, el ordenamiento sistemático de los hechos es lo que da sentido a todo lo demás. El predominio de la acción, que se traduce finalmente en simbiosis de los personajes y la acción, determina la coherencia interna de la obra. La concordancia de sus elementos está regida por la lógica constructiva de la acción.

Paul Ricoeur ha desarrollado en profundidad este factor de concordancia, sin el que es impensable la tragedia aristotélica. Una vez establecido que la concordancia equivale a predominio de la trama, o encadenamiento lógico de los hechos, Ricoeur analiza las relaciones entre la concordancia interna de la obra y su verosimilitud. Y advierte a este propósito una cierta circularidad en la exposición de Aristóteles: la concordancia interna vendría dada por la verosimilitud, y la verosimilitud equivaldría a concordancia.

Por un lado, la concordancia, o encadenamiento de los hechos, hace de la obra una totalidad lógica; y la totalidad lógica hace que la obra sea verosímil. Por otro lado, el encadenamiento de los hechos es "el que debe ser necesario o verosímil" (Ricoeur, 1987, I: 99). La concordancia da la verosimilitud, y la verosimilitud da la concordancia.

Ahora bien, ese razonamiento se basa en el supuesto de que la verosimilitud se mide sólo por el encadenamiento lógico o sistemático de los hechos, por la necesidad que rige el curso de la acción, conformadora del carácter de los personajes. La lógica de la acción es el factor único de verosimilitud. Dicho de otro modo, Ricoeur supone que la verosimilitud depende sólo de la "coherencia", en los términos anteriores de nuestra exposición, o de la "concordancia", según su terminología. Lo que hace es mostrar que la coherencia o concordancia viene dada por la lógica de la acción. Pero, ¿realmente la verosimilitud depende sólo de la concordancia, de la lógica de la acción?

Decíamos que nuestra exposición anterior sugiere la idea de que la verosimilitud depende también -y más decisivamente- del ajuste interno entre unos rasgos y

condicionamientos particulares, por un lado, y un prototipo humano proyectado, por otro. De ser así, la verosimilitud no respondería ni exclusiva ni últimamente a la articulación lógica de la acción, en el sentido de Ricoeur, sino a la congruencia entre el prototipo humano y el personaje singular que la obra presenta, aunque esa congruencia se iría realizando, como plantea Ricoeur, a través de las acciones en que se ve envuelto el personaje, de lo que hace o dice en tal caso determinado, enfrentado a tales o cuales circunstancias concretas; es decir, esa congruencia dependería también de la lógica constructiva de la acción.

En esta otra interpretación (que matiza la de Ricoeur, sin ser incompatible con ella), la verosimilitud resulta del cruce de dos polaridades, la de la generalidad de un prototipo humano y la de la particularidad de una situación concreta. Creemos que por ahí se rompe la circularidad denunciada. A través de su lógica interna, la obra artística se abre hacia lo genérico humano. Nos muestra a individuos particulares, envueltos en sus circunstancias, inmersos en acontecimientos concretos, pero de forma que en esos individuos anima lo general humano, aquello en lo que podemos reconocernos, afirmativa o negativamente, y sobre todo, aquello en lo que se iluminan posibilidades de ser insospechadas, abriendo nuevas perspectivas a la existencia de los hombres.

Pues bien, de acuerdo con ambas lecturas, alguien tal vez podría pensar (aunque tal cosa no estuviera prevista ni por Aristóteles ni Ricoeur) que la verosimilitud es punto de partida para una concepción coherencial de la verdad artística. La coherencia y verosimilitud de una obra de arte serían así las que determinasen su verdad. Si en general la verdad como coherencia consiste en la compatibilidad o congruencia entre los enunciados del discurso -o, como otros preferirían decir, entre las creencias recogidas en el discurso— , en orden a su articulación sistemática, la verdad artística podría residir en la composición sistemática de sus elementos a partir de la lógica de la acción.

Bajo ese hipotético punto de vista (que, repetimos, no es el de Ricoeur), la verosimilitud equivaldría finalmente a verdad coherencial. A fin de cuentas, la verosimilitud, en la lectura de Ricoeur, coincide con la verdad coherencial en que ambas dependen prioritaria o exclusivamente de la lógica constructiva de la obra. Dependen sólo de las relaciones internas de sus elementos, ya sean relaciones pertinentes al sistema de enunciados o a la composición del mundo artístico. En un caso, la verdad de los enunciados no deriva de la correspondencia con los hechos; en el otro, la verdad del mundo artístico no viene dada por la referencia al mundo real.

Por otro lado, la lectura que sitúa la verosimilitud en el cruce de lo genérico humano y de las particularidades concretas de un individuo y sus circunstancias pudiera parecer que queda abierta a una vertiente referencial. La verosimilitud, se diría entonces, no es ahí una mera cuestión de concordancia interna, sino que hace intervenir un prototipo humano. En esa línea, ¿la verdad de una obra no vendrá ya condicionada por su referencia al prototipo, o sea, a la naturaleza humana?

Algo de esto es lo que plantea, por ejemplo, John Hospers (1966; 1980), al hablar de una verdad específica de la representación artística, entendida como verdad respecto a la naturaleza humana, aunque no incluya la cuestión en el marco de esa dialéctica de

generalidad y particularidad que venimos comentando. En esta perspectiva, la obra de arte presenta personajes y acontecimientos que no existían previamente, que no están tomados tal cual de la realidad, que son ingeniados y construidos por la propia obra, pero que son verdaderos por ser fieles a la naturaleza humana o a la vida.

Sin embargo, nuestra lectura de la verosimilitud aristotélica se diferencia de la propuesta de Hospers en un punto fundamental. La congruencia apuntada de lo genérico humano y de las particularidades concretas no alude a nada que tenga una existencia real: es algo que dispone y establece la obra de arte. Además, el prototipo humano no tiene por qué existir en la realidad: es un prototipo proyectado por la obra.

Es cierto que al hablar de naturaleza humana no hay necesariamente que entenderla como una esencia inmutable o eterna. La naturaleza humana, cuya fidelidad a la misma engendra la verdad de una obra, según Hospers, bien pudiera ser una naturaleza conformada históricamente, un conjunto abierto de posibilidades más que algo concluso o cerrado. Pero aun así, no parece que sea la referencia a una realidad definida, por histórica, abierta o renovable que resulte, lo que pueda decidir la verdad de un mundo artístico.

La noción de "verdad respecto a la naturaleza humana" es en principio bastante vaga. No sólo por lo que hace al objeto de referencia (la naturaleza humana) sino, aún más, por el tipo de relación que se supone establece con ese objeto. En tanto parece una particularización de la verdad como correspondencia, hay que asignarle las características de ésta última para que gane resolución. Al hacerlo, habrá que considerar que apela a una realidad externa, dada con anterioridad a la propia relación veritativa, independiente de la visión que podamos formarnos de ella. Y que entiende esa relación como adecuación o correspondencia con la realidad dada, de forma que ésta es el patrón o medida de la verdad. Pues bien, nuestra lectura de la verosimilitud aristotélica no incluye la noción de "verdad respecto a la naturaleza humana" porque asociamos la verosimilitud, ante todo, con la autonomía del mundo artístico. Y si algo está claro es que la autonomía del mundo excluye que su posible verdad se mida por ninguna realidad externa. El mundo autónomo de la obra es el resultado final de una transformación de lo ya dado, de forma que respecto a lo nuevo que adviene, como diría Gadamer, "su ser anterior no era nada".

Ni la verosimilitud incluye la idea de verdad como adecuación a la naturaleza humana ni, en el otro extremo, la idea de verdad coherencial. En cualquiera de las dos versiones presentadas, la verosimilitud aristotélica sólo sirve para caracterizar la autonomía del mundo artístico. La construcción de lo posible verosímil le da a ese mundo una razón de ser propia, lo hace irreductible a la realidad dada, le otorga la capacidad de trascender lo existente. Pero eso es una cosa y otra muy distinta el pensar que la verosimilitud comporta una idea de verdad como coherencia. Para llegar a tal conclusión se requiere un paso intermedio, el que afirma justamente que la coherencia determina por sí sola la verdad. Para pensar que la verosimilitud equivale a verdad coherencial, según la hipótesis sugerida líneas atrás, hay que suponer antes que la coherencia es condición suficiente de verdad. La verosimilitud, en efecto, da cuenta y avala la coherencia interna de una obra (la autonomía de su mundo), pero no implica que

la coherencia, a su vez, sea el constituyente esencial de la verdad.

Por nuestra parte, nos inclinamos a pensar que la coherencia es condición necesaria —en tanto necesidad de que la obra construya un mundo autónomo-, pero no condición suficiente para la verdad artística. Puede servirnos como índice, pero no como definición de la verdad del mundo artístico. A tal propósito, nos mantenemos en el criterio de que la verdad del mundo artístico le viene de su afluencia al mundo real y su capacidad de afectarle convenientemente (capacidad de abrir o reabrir un mundo histórico).

Ahora bien, ¿de ese modo no se da una dimensión pragmática a la verdad?, ¿no se concibe implícitamente la verdad artística como verdad en sentido pragmático?

Se repite con cierta frecuencia que lo dicho por el arte es siempre algo que concierne a nuestras vidas, y de ahí que nos interpele inmediatamente. No se limita a exponer lo que sean las cosas en su neutra objetividad, sino que vincula de forma expresa el sentido de las cosas con el sentido más abarcante de nuestra existencia. El arte está, pues, en relación directa con la vida.

Como decíamos en otra ocasión (García Leal, 1998), la vinculación del arte (y su verdad) con la vida puede exponerse de muy distintos modos. Uno de ellos es el que afirma que el arte es "verdadero para la vida". Por su incidencia sobre la vida, por su capacidad de afectar a lo más intrincado y a la vez acuciante de nuestra existencia, resulta tentador concebir la verdad artística en el sentido de ser verdad para la vida: no *sobre* o *acerca de* la vida, sino *para* la vida. No quiere decirse con ello que la vida sea objeto privilegiado del conocimiento artístico, o la referencia de su verdad, tal como en la perspectiva anterior la verdad lo era respecto a la naturaleza humana. Antes bien, se apunta a la vida como lo que atestigua la verdad del arte, como el espacio en que se pone a prueba esa verdad. Lo característico aquí es el efecto de la verdad, su reflejo en la existencia del hombre.

Sin embargo, al hablar de "verdad para la vida", sin mayores precisiones, se corren algunos riesgos y se choca con una objeción básica. Entre los riesgos está el relativismo escéptico. Salvo que se diga y explique lo contrario, habrá que entender que la vida invocada no es la vida impersonal, en su abstracción genérica, sino la de cada hombre, en la existencia singular y concreta en la que está realmente inmerso. Así, lo transmitido por el arte será verdadero para la vida de cada uno, es decir, lo será en función de la experiencia individual que cada vida compone. De forma que el mismo mensaje podrá ser verdadero para un hombre y no para otro. Sin contar con alguna determinación intersubjetiva, la máxima de "verdad para la vida" no da criterio alguno para preferir una obra de arte a otra, ni para decidir si lleva razón quien dice que la obra es verdadera (para su vida) o la lleva quien dice lo contrario. Ambos tendrían razón. O mejor, no existiría razón alguna por la que la obra fuese o dejase de ser verdadera, aparte de las consecuencias que provoca en cada individuo.

Por lo demás, ¿en qué se concreta lo de verdad para la vida, en el aporte cognoscitivo que procura el arte, o en lo que tiene de emotivo y estimulador de la experiencia? ¿Afecta a la vida afectiva, a la cognitiva, a la conjunción de ambas o a eso otro, de mayor pujanza, en que consiste el sentimiento de la vida, lo que Nietzsche

llamaba la "voluntad de poder"? ¿Sin clarificar el alcance cognitivo del arte, desde ese planteamiento no se llegará, por otros caminos, a los mismos resultados que el neopositivismo, o sea, a recluir el arte en la emotividad?

La objeción fundamental que suscita esa propuesta es la de confundir la naturaleza de la verdad artística con el efecto que puede provocar, aquello en lo que consiste con su capacidad de incitar o estimular la vida. Podrá argumentarse, pues, que no se trata de que el arte sea verdadero por ser beneficioso para la vida, sino de que por ser verdadero -sea cual fuere la razón de serlo- puede resultar beneficioso. Por lo mismo, convendría explicar en primer término qué es lo que hace que el arte sea verdadero, qué tipo de verdad es la suya; y, después, cuál es el efecto de la verdad artística sobre la vida. En esa explicación se pondría de relieve que lo verdadero no coincide necesariamente con lo útil o beneficioso, que no siempre van juntos.

A esto se podrá replicar que no se trata de que primero exista la verdad artística y a continuación, en una acto distinto o independiente, ésta resulte ocasionalmente beneficiosa para la vida, ni a la inversa. La verdad y su efecto en la vida no son antes o después la uno que el otro. No hay un depósito previo de verdades, acumulables y manejables a voluntad, que pueden ponerse o no en relación con la experiencia. Simplemente, la verdad es relacional. Viene dada por la relación de la obra de arte con la experiencia, sea que se entienda esa relación como la de estimular la vida o como la de esclarecer y redefinir la situación específica en que se vive.

Por lo demás, la vaguedad que a veces envuelve la propuesta de "verdad para la vida" no le quita su poder de atracción. Parece como si, por un lado, la dificultad de definir rigurosamente la verdad artística, y, por otro, el carácter no especulativo del arte, su capacidad de sugestión e incitación, la fuerza con que nos requiere y convoca, todo ello, en fin, encontrase su salida natural en la idea de que el arte es verdadero para la vida. Además, esa propuesta en ocasiones también ha encontrado formulaciones vigorosas y fértiles. Las limitaciones de espacio nos impiden comentarlas debidamente. Pero, al menos, dejemos constancia de algunas de ellas.

Nietzsche ha sido probablemente el más decidido profeta de esta acepción de verdad artística. Sus complejas observaciones (al menos, en sus últimas obras) giran en torno a la idea de que el arte resulta un estímulo para la vida, algo que refuerza o intensifica la existencia, la lleva a su plenitud. "Lo que es esencial en el arte es su perfeccionamiento de la existencia, su provocar la perfección y la plenitud; el arte es esencialmente la afirmación, la bendición, la divinización de la existencia" (Nietzsche, 1967: 317).

Recordemos que, para Nietzsche, la verdad artística, como cualquier otra verdad que nos afecte en lo íntimo, no es, paradójicamente, sino un "culto al error", la ilusión o mentira necesaria que hacen posible la victoria sobre la realidad fáctica que nos envuelve, el engaño que nos permite creer en la vida y afirmarnos en ella. Puesto que la vida es en sí un enigma, sólo podemos afrontarla interponiendo el velo de la ilusión. Pero esto tiene en Nietzsche una contrapartida que conviene no olvidar: la ilusión, aun sin despejar del todo el misterio, ilumina la vida en el orden de la acción y refuerza la voluntad de vivir. Las ilusiones del arte son las más fructíferas y tonificantes. Son, al mismo tiempo, las

formas más originarias de verdad. Y, en definitiva, la verdad es sólo lo que permanece de una ilusión que ya no recordamos como tal. En cualquier caso, y por peculiares que sean los términos en que lo explica, el arte tiene para Nietzsche una indudable dimensión hermenéutica, incluso una proyección cognoscitiva de más hondo alcance que otras formas de discurso.

En otros autores, el valor tonificante del arte es la contrapartida a la exclusión del campo artístico de cualquier pretensión de verdad. En ciertos casos, incluso se ve con buenos ojos la renuncia a la verdad, en tanto se la considera cómplice del logocentrismo. Por ejemplo, para Lyotard, como ya se apuntó, tras toda tentativa de representación de la realidad se esconde una nostalgia de identidades estables y permanentes, y de una verdad conceptual que dé cuenta de ellas: en definitiva, una nostalgia de la ontoteología. De ahí que las vanguardias artísticas se entreguen a la abstracción, renunciando a la verdad. A cambio, "se puede poner el acento sobre el acrecentamiento del ser y el regocijo que resultan de la invención de nuevas reglas de juego, en la pintura, en el arte, o en lo que sea" (Lyotard, 1987a: 24). Por esta vía, Lyotard llega a un concepto de arte en el que, según la acertada expresión de Albrecht Wellmer (1993: 66), "la *semiótica* queda de hecho sustituida por una *energética*. Una energética que resulta del extraño cruce de Kant y Nietzsche, pero de la que han desaparecido las ideas estéticas —vertiente sensible de las ideas de la razón, según Kant- y el poder cognoscitivo que Nietzsche atribuía al arte. Al carecer de reflexión y conocimiento, esa energética queda ciega

Wellmer, por su parte, se propone aunar la perspectiva energética de Lyotard (a la que no renuncia) con otra que atienda al potencial cognitivo del arte, de forma que éste aparezca a la vez como irradiación de energía y de saber. ¿De qué conocimiento se trata en tal caso? Wellmer (id.: 35), inspirándose en Adorno, sostiene que en el ámbito artístico, donde se mezclan aspectos cognitivos, afectivos y práctico-morales, conocimiento significa "un resultado más próximo a un 'saber hacer que a un 'saber hechos', a una capacidad de hablar, juzgar, sentir o percibir más que al resultado de un esfuerzo cognitivo".

Se trata, pues, de un conocimiento entre comillas, en el que cuentan más las consecuencias que provoca que su supuesto contenido de verdad; que vale no tanto por lo que propone como por la disposición que genera, no tanto por lo que transmite como por las capacidades que activa. En definitiva, un conocimiento reductible a sus efectos: el incremento de nuestras capacidades cognoscitivas. El arte da agudeza a nuestra mirada, hace más penetrante nuestra visión. Y como en él no están separados el percibir y el pensar, también nos ayuda a comprender mejor. De este modo, el arte nos permite traspasar lo habitual y conocido, explorando nuevas significaciones. Gracias a él se amplían tanto nuestras capacidades subjetivas como los límites de sentido del mundo. Es decir, el desarrollo por obra del arte de nuestra competencia reflexiva y la disposición a comprender mejor, tiene como correlato la irrupción en nuestro mundo de significados imprevistos.

Pero ahí se repite lo que vimos en Goodman: el "conocimiento" artístico, ejercicio

mental que se abre a nuevos significados, pero no se concreta en contenido proposicional alguno, carece de valor de verdad. Para Wellmer, la "verdad" es un término que sólo metafóricamente cabe atribuir al arte.

Como alternativa a las propuestas de Lyotard o Wellmer, ¿no será que la verdad propia del arte es la verdad en sentido pragmático? Para el pragmatismo, tomado en la acepción más abarcante posible, la verdad no estriba en la relación entre dos cosas por principio extrañas, el sujeto y la realidad exterior. Antes bien, la verdad consiste en la respuesta adecuada a una situación, o mejor, a la situación en que está inmerso quien pregunta o busca la verdad. Se dice habitualmente, a modo de resumen, que el criterio de verdad del pragmatismo es la utilidad. Pero esto hay que relacionarlo con la primacía que el pragmatismo asigna a la situación específica en que siempre se está, una situación por la que permanecemos vinculados al mundo, en la que toma cuerpo y se manifiesta el conjunto de relaciones que nos ligan al mundo, sus determinaciones y nuestras respuestas. La relación con el mundo no ha de ser objeto de disquisición teórica: es algo ya ganado o establecido, que forma parte de la situación en que se está. La verdad no es una exigencia abstracta -fuera de contexto, al margen de la situación dada- de aproximación o correspondencia a la realidad externa. La búsqueda de la verdad arraiga en la situación y remite a ella, para iluminarla, para desde ella entender el mundo que la envuelve.

Solo desde ahí cobra auténtico sentido el criterio de la utilidad: atribuimos verdad a un discurso cuando nos resulta útil para afrontar la situación en que estamos inmersos. O lo que es igual, cuando nos ayuda a un mejor conocimiento de la situación, abriendo la posibilidad de modificarla. Si el discurso es verdadero no lo será por su utilidad inminente, cuantificable, por sus réditos o ventajas inmediatas. Antes bien, la utilidad de lo verdadero es su eficacia para esclarecer la situación en que nos encontramos, para apropiárnosla reflexivamente, para repensarla, pudiendo así asumirla, o bien, rehacerla. En definitiva, para definir nuestra posición en el mundo y, si cabe, resituarnos en él.

El pragmatismo (en esta presentación, sin duda, excesivamente genérica) remite la verdad a una situación específica, pero dando un alcance cognitivo a esa remisión. En otras palabras, la dimensión utilitaria de la verdad no le resta en principio validez cognitiva. Nos permite despejar situaciones intrincadas, maniobrar o manejarnos mejor con el mundo, pero sólo gracias a que amplía el conocimiento. Reorienta acaso nuestras actitudes o disposiciones, al descubrir nuevas perspectivas. Si, como decíamos, en cada situación concreta se condensan las relaciones que mantenemos con el mundo, para entender finalmente la situación habrá que entender cuáles son esas relaciones y, a partir de ahí, entender el mundo. La comprensión de la situación se proyecta hacia la comprensión del mundo. Lo que sirve, o es útil, para una cosa, sirve también para la otra. Además, su utilidad no tiene por qué limitarse a discernir lo inmediatamente dado. Bien puede ser que algo resulte verdadero por servirnos para prevenir situaciones o adelantar acontecimientos. Por otra parte, en la perspectiva del pragmatismo, no todo vale por igual. Supone que los distintos discursos tienen diferente valor, en la medida en que unos llegan a abrir un campo explicativo mayor que otros.

Al aplicar estas consideraciones al campo del arte se impone una matización. La obra artística, como tanto se ha repetido, no hace referencia directa a un estado de cosas o de hechos, a una situación particular. Ahora bien, esto sólo quiere decir que sus propuestas no se dirigen a la comprensión de unas circunstancias particulares, de unos hechos concretos, sino a la comprensión de un horizonte histórico. Acaso puedan revertir posteriormente en la comprensión de tales o cuales hechos, por vía de la aplicación particular que haga el lector o espectador. Pero ello requiere un proceso de mediaciones, el paso de un orden más genérico de comprensión, en el que de entrada nos sitúa el arte, al cometido hermenéutico de la aplicación de lo ya descubierto. Al iluminarse mi mundo histórico, puede retroactivamente iluminarse mi situación en él.

Lo interesante, a nuestro entender, de la perspectiva pragmática es que saca la cuestión de la verdad artística del atolladero que supone relacionarla en un sentido u otro con la verdad enunciativa. No entramos en la consideración de si sus propuestas son o no acertadas en lo que respecta al conocimiento teórico, pero creemos que marcan una dirección apropiada para situar el conocimiento y la verdad artísticos, a vincularlos con nuestra posición en el mundo. A fin de cuentas, algo hay también de orientación pragmática en lo que venimos diciendo acerca de que la verdad del arte le viene de su afluencia al mundo real y su capacidad de afectarle favorablemente.

Sin embargo, el arte no se proyecta sobre una situación particular. Una vez construido el mundo artístico en su autonomía, lo que lo aparta de cualesquiera circunstancias concretas, se proyecta sobre el mundo histórico, ejerciendo ahí su influencia. Así se explica que no dé respuesta inmediata a las situaciones particulares, a la vez que, dicho heideggerianamente, puede abrir o reabrir un mundo, que es una forma más amplia y compleja de afectar a nuestras vidas. El concepto de mundo -mundo artístico y mundo histórico-cumple un papel decisivo en la explicación, y permite evitar algunas incertidumbres del pragmatismo estético.

Permite también dar mayor determinación a la verdad del arte. El arte es verdadero por la vía de construir mundos, de alzar mundos artísticos que irradian e inciden sobre el mundo histórico. Un pragmatismo genérico, como el que se ha expuesto, diría que la verdad de una obra viene dada por su relación con la experiencia, una relación dinámica que hace esclarecer y redefinir la situación específica en que se está inmerso. En esta otra perspectiva, la verdad de una obra es la verdad del mundo que construye en la medida en que es capaz de abrir o reabrir un mundo histórico. Verdad como constitución de un ámbito de sentido, o sea, como apertura de un mundo histórico. Creemos que a la vertiente pragmática le subyace un significado más originario y abarcante de verdad. Para encontrarlo, nos confiamos a Heidegger.

7.4. La apertura de un mundo histórico

El arte, señala Heidegger, pone en obra la verdad. “En esta frase se esconde una

ambigüedad esencial, puesto que la verdad puede ser tanto el sujeto como el objeto de ese poner" (Heidegger, 1995a: 66-67). En tanto sujeto, la verdad *se pone* en marcha, en acción. En tanto objeto, la verdad *es puesta* o instalada en una obra.

Ahí aparecen dos de las determinaciones esenciales del arte. Por un lado, el arte hace que acontezca la verdad. Hace que advenga una verdad que no existía, que se alumbre una verdad donde antes no la había. Por otro lado, lo específico del arte, lo que lo diferencia de otros ámbitos en los que también acontece la verdad, es que su verdad queda plasmada o encarnada en un objeto construido, un producto del hacer humano, o sea, una obra artística.

Poner la verdad en una obra, en este segundo sentido, es lo propio de la actividad creadora. A ese propósito Heidegger reivindica el concepto griego de *téchne*, frente a la moderna idea subjetivista de creación. Destaca así lo que en la producción artística hay de saber, de actividad que pone en juego la verdad, más allá de la mera confección o ejecución práctica. Es por ello que el artista produce una obra portadora de verdad. No sólo abre un campo de verdad, sino que instala la verdad en un producto en el que resplandece ese campo abierto. Produce un ente que se diferencia de los entes ya existentes justamente porque en él se patentiza la verdad (mientras que los entes existentes permanecen de por sí, en primera instancia, cubiertos por la ocultación).

El primer sentido de "poner en obra la verdad" acentúa lo que la verdad tiene de acontecimiento novedoso, de comienzo u origen. Recuerda que "la verdad no está ya presente de antemano en algún lugar de las estrellas" (id.: 52). La cualidad de no ser algo ya dado, que se acumula y de lo que se puede disponer, conviene a todas las manifestaciones de la verdad a que aquí nos referimos, la verdad como *alétheia*, desocultamiento. Pero creemos que es especialmente apropiada para la verdad artística. En efecto, en el campo del arte no hay algo así como un depósito permanente de verdades, que se agrande y transmita de unas obras a otras. La verdad de una obra no puede trasladarse a contenido proposicional, no es contrastable con los hechos, ni traducible a otro lenguaje. No se articula o unifica con la verdad de otra obra, y ambas con una nueva, integrándose todas en un sistema superior de verdades, acumulativo y en constante vigencia. Por eso le es especialmente apropiado el carácter de acontecimiento. La verdad artística se inicia a cada vez. Aparece de improviso, emergiendo desde el estado de no-verdad. Tiene la novedad de lo no predicho: lo que no era predecible ni había sido dicho con anterioridad.

El que la verdad acontezca quiere decir también que se da en un transcurso inacabable, que nunca se cumple o realiza del todo, ni por entero ni definitivamente. "Gran parte de lo ente escapa al dominio del hombre; sólo se conoce una pequeña parte. Lo conocido es una mera aproximación y la parte dominada ni siquiera es segura" (id.: 44). La parcialidad de la verdad, su carácter procesual y abierto, su manifestación inagotable en el tiempo, derivan de la esencia misma de la verdad.

Para Heidegger -permítasenos recordar los aspectos básicos- , la verdad es ante todo desocultación, desvelamiento de lo oculto. Ello se debe a que las cosas inicialmente se nos dan envueltas en el ocultamiento, sin que sepamos cómo son. Se confunden unas

con otras, en sus límites y en su razón de ser. Sabemos que están ahí, pero no sabemos lo que son. Desocultar es, pues, privar a las cosas de su ocultación. Para conocerlas hay que sacar a la luz lo que en ellas se oculta. De ahí un doble atributo de la verdad. Primero, la verdad es inseparable de la no-verdad; o, como provocadoramente repite Heidegger, la verdad es en su esencia no-verdad. No se trata con esto de que lo verdadero se confunda con lo falso, de que ambos vengan a suponer lo mismo, sino de que la verdad tiene en su base o procede de la no-verdad; y, a la vez, la verdad está siempre limitada y circunscrita por la no-verdad. Al desocultar siempre se oculta algo, nunca la desocultación es completa. Por ser siempre parcial, la verdad está inexorablemente acompañada o, incluso, proyecta una sombra de no-verdad.

Así pues, la verdad es el resplandor o luminosidad que se produce al entrar en conflicto la ocultación y la desocultación, cuando ésta pugna con aquélla. Se sitúa en el límite móvil que las une y separa, límite que se va desplazando de resultas de su mutuo enfrentamiento. Como dice Heidegger, la verdad es una lucha. Es el fruto de una tensión dinámica, nunca resuelta del todo. En paralelo, el segundo atributo de la verdad es su condición de acontecimiento. "El desocultamiento de lo ente no es nunca un estado simplemente dado, sino un acontecimiento" (id.: 45). No es una situación fija a la que se pueda acceder e instalarse en ella como un logro definitivo. Tiene el signo inaugural, la capacidad innovadora, de lo que siempre acontece de nuevo. Se presenta con la fuerza de lo que nace a cada momento; se sobrepone constantemente a lo que ya hay.

El acontecer de la verdad como mejor se representa es como la lucha entre mundo y tierra, la lucha por la que se abre un mundo y se asienta sobre la tierra. La verdad es lo que tiene de apertura -o acción desocultante- el espacio abierto de un mundo. Esto lo muestra el arte de un modo ejemplar. En *El origen de la obra de arte*, Heidegger inicia distintas pesquisas sobre lo que sea el arte, partiendo de la consideración de su doble dimensión de símbolo y de cosa, y en el supuesto de que lo que hay de cósico o material en la obra de arte, una vez explicado, permitirá saltar a la comprensión de lo simbólico. En un cierto punto se produce una inflexión del discurso, y abandonando el hilo argumental anterior, Heidegger se dirige hacia una obra artística, el famoso cuadro de Van Gogh, para que sea ella misma la que le muestre la naturaleza del arte. Es en la obra de arte existente donde mejor se descubre lo que sea el arte.

A la vez que descubre lo que sea el arte, la obra muestra en qué consiste la verdad, revela que la verdad es lucha entre el mundo y la tierra. Lo revela porque en toda obra se exhibe la huella y el testimonio de esa lucha, que no son sino la forma artística. En la forma artística ha quedado reflejada la lucha por fundar un mundo sobre la tierra, o sea, en lo que hace a la obra de arte, por imponer significación o simbolismo a unos materiales (piedra, madera, lienzo, óleo, sonidos...). La tierra de la obra son los materiales después de su tratamiento artístico. En ellos se alumbra un mundo, un campo de sentido, que brota de los materiales mismos, en conflicto con ellos pero, también atendiendo a lo que son, forzándolos a desplegar sus propias virtualidades. La forma deja constancia de la resistencia de los materiales y de su nueva disposición significativa. Por lo mismo, es el signo de la lucha establecida entre el mundo y la tierra. En resumen, la

obra de arte exhibe a través de la forma la lucha de la verdad, y revela que la verdad es lucha.

Lo primero que se ve en el cuadro de Van Gogh, a través de la forma artística, es la manifestación del mundo del campesino, condensado en el par de botas que representa el cuadro. Y es que por encima de todo la obra de arte conlleva la apertura de un mundo. Un mundo de la obra que es proyecto o designio de un mundo histórico. La obra inaugura un mundo, o si no lo inaugura, al menos amplía o rehace el mundo existente. ¿Qué es un mundo en sentido heideggeriano?

Está muy claro que el mundo no es la suma de todas las cosas existentes. Su condición primera es la anterioridad respecto a las cosas. Es lo que hace posible que las cosas se nos hagan presentes, estén disponibles en una orientación u otra y adquieran sentido."El mundo no es en sí mismo un ente intramundano, y, sin embargo, determina de tal manera al ente intramundano que éste sólo puede comparecer y el ente descubierto sólo puede mostrase en su ser en la medida en que 'hay mundo" (1997: 99-100).

El mundo es el horizonte que posibilita y acoge. El ámbito global de sentido en el que se insertan las cosas -con la significación en que se muestran-, del que dependen las relaciones que entablamos con ellas y entre nosotros, las referencias y valores que animan nuestros actos.

No es un entramado teórico sino, antes bien, el espacio vital "donde se toman las decisiones más esenciales de nuestra historia, que nosotros aceptamos o desechamos, que no tenemos en cuenta o volvemos a replantear" (1995a: 37). Es condición de posibilidad de la existencia histórica, el horizonte posibilitante de nuestras vidas. Nos envuelve, y de él dependemos. En él es posible alojarse; desde él se vive, piensa y actúa. Es el trasfondo de sentido que permite organizar significados, establecer relaciones, fabricar cosas, y en el que finalmente arraigan las creencias y acciones,

Precede (no temporalmente) a las cosas, instrumentos y significados particulares, los ilumina y les da su razón de ser. Antes que ofertas concretas, antes que referencias, instrumentos, significados o valores particulares, el mundo es la red o trama subyacente que los articula y posibilita. En tanto contexto originario, es aquello de lo que todo se desprende, a lo que todo remite en el orden del sentido. En tanto conjunción o intersección de elementos diversos, ordena y sitúa los componentes que lo integran. Todo esto le hace ser algo inobjetivo, pero, a la vez, algo a lo que se someten "las vías del nacimiento y la muerte", los empeños y ocupaciones de la vida, el significado de nuestros actos, el espesor de los acontecimientos. En definitiva, en él se asienta toda la historicidad humana.

Pero la parcialidad o finitud de la verdad tiene su correlato en la limitación esencial del mundo. Al igual que la verdad está limitada por la no-verdad, el mundo está limitado por la tierra. Si el mundo es un lugar de desocultación, la tierra es lo que se retrae y oculta. La tierra es lo siempre cerrado, lo que no se deja dominar, lo no manipulable; y, también, lo que se resiste u opone resistencia. Recorta el proyecto de significación que supone un mundo y, en tanto tal, constituye su límite determinante. Si el mundo es luz, la tierra es lo opaco a la luz. O mejor, es la sombra que acompaña y se adecúa a la luz,

contrastándose con ella. Pues la tierra no aparece como referencia extrínseca al mundo, sino que existe en disputa interna con el mundo. Ambos se pertenecen mutuamente en tanto polos enfrentados y complementarios. El mundo se funda sobre la tierra; la tierra es "lo que hace emerger y da refugio" (id.: 38) al mundo. La tierra no tiene sólo el sentido negativo de sombra, sino también el positivo de *physis*: aquello de lo que todo brota, aquello que a todo alberga o acoge.

Ese doble sentido se ve muy bien en lo que es la tierra de la obra artística. Por un lado la obra hace a los materiales -piedra, hierro, tela, pigmento, etc.-ser tierra, es decir, los muestra como lo infranqueable, lo que se encierra en sí mismo y se resiste al significado o la simbolización. Por otro lado, la obra saca a la luz las virtualidades de la materia, las disposiciones de la piedra o la madera, para que emerjan las formas y significaciones que en ella se incoan o insinúan. Como en las esculturas de Miguel Ángel, o como en la roca que soporta el templo y en la que el templo reposa.

Lo que sea el mundo adquiere una nueva -o más plástica- exposición a través del concepto de la *Lichtung*., el *claro* (o *iluminación*, como a veces se traduce). Así, el mundo es el lugar despejado, el claro, el espacio en el que brota la claridad, pero limitado, cercado por la espesura y las sombras. Su ilustración ejemplar es la de un claro del bosque. Aunque hay que tener en mente no el típico bosque mediterráneo, sino un bosque umbroso, cuyas ramas más elevadas se unen entre sí, sin dejar pasar la luz. Desde ahí se sale a veces a un claro, despejado o abierto, luminoso, rodeado por la espesura y oscuridad del resto del bosque.

El claro incluye una doble significación, la de lo despejado o abierto y la de lo luminoso. En su dimensión originaria, el claro, en tanto espacio libre y abierto, es el resultado de "aligerar, hacer más ligero a algo, hacerlo abierto y libre, por ejemplo, despejar en un lugar del bosque, desembarazarle de sus árboles". Se diferencia, por tanto, de lo que implica el claro en tanto luminoso. "Sin embargo, se mantiene la posibilidad de una conexión profunda ente ambos. La luz puede visitar, en efecto, la *Lichtung*, el claro, en lo que éste tiene de abierto, y hacer jugar en él lo luminoso con lo oscuro. Mas nunca es la luz la que crea primeramente lo abierto de la *Lichtung*; por el contrario, ella, la luz, presupone a ésta, la *Lichtung* (Heidegger, 1970: 142-143).

En lo que tiene de abierto, según su condición originaria, el claro es apertura a lo trascendental de los entes, a la condición de posibilidad de los entes, lo que hace posible que sean lo que son, es decir, es apertura al *ser* de los entes. No hace falta recordar que el ser, para Heidegger, no es un ente entre los demás entes, no es el Ser primero o Ser supremo. Es el ser de los entes que, en tanto razón de ser, se diferencia de la facticidad de los entes existentes: lo que los hace ser, no el conjunto actual de lo dado. Como apunta Cerezo Galán (2000: 34), "no se apela a un ente como causa de otro ente, tal como procedía la física, sino que, como vio Platón, y esto es lo propio de la meta-física, busca en cada ente su razón de ser o la luz en la que y por la que se muestra en lo que es. Es lo que llama Heidegger lo onto-lógico, esto es, lo que aporta el *lógos*, aquello que permite ver a lo que se muestra". De ahí la conexión de ser y verdad.

El trascendentalismo heideggeriano, en tanto pregunta por las condiciones de

posibilidad, presenta la apertura del claro como apertura de la verdad, lo que hace posible la verdad. El claro, el centro abierto en el bosque, es el espacio del desocultamiento de la verdad. Lo que despeja la espesura de los entes, la confusión y mezcolanza en que están, para que se abra el ser de los entes, o los entes se abran en su ser. "La esencia de la verdad es, en sí misma, el combate primigenio en que se disputa ese centro abierto en el que se adentra lo ente" (1995a: 46). Gracias a este claro es posible la desocultación, aunque siempre sea "en una cierta y cambiante medida" (id.: 45).

A partir de ahí, el claro es también lo luminoso. Por ser un espacio libre y abierto, el claro deja también que penetre la luz: se sustrae a la oscuridad, a la sombra. Aunque en paralelo a lo que ocurre en la relación entre el mundo y la tierra, la claridad esté en lucha permanente contra la sombra. La limitación forma parte de la esencia del claro, al igual que de la del mundo. Aun así, un claro del bosque es una apertura de luz, donde desaparecen en medida cambiante los obstáculos a la visión, se desgarra el velo de sombra que envuelve a las cosas. El claro en que nos situamos hace posible que veamos las cosas que nos salen al encuentro. Todo lo que vemos depende de la visión inaugurada por el claro del bosque. Además, el claro, como el mundo, tiene algo de imprevisto y anticipatorio. Anticipa nuevas posibilidades de visión. Se pasa de la oscuridad del bosque al claro como en un salto, libre y repentino. Por eso supone un comienzo, la inauguración de un ámbito novedoso de visibilidad.

Ponemos fin así a la caracterización de la verdad como *alétheia.* Para Heidegger, esta verdad no se da sólo en el arte, pero en el arte se da de forma privilegiada. La auténtica obra de arte siempre abre o reabre un mundo. Da entrada a un claro del bosque. Nos quedan, para finalizar, dos preguntas: ¿qué relación existe entre ésa y otras formas de verdad?, ¿es realmente ésa la verdad propia del arte? Intentaremos responderlas brevemente.

Ante todo, la verdad del desocultamiento es distinta a la verdad de los enunciados o proposiciones. No puede, pues, medirse con los patrones de la verdad enunciativa. Mas no sólo es distinta, sino que configura un espacio previo y condicionante, que posibilita la formulación misma de los enunciados. No entra en contradicción con la verdad de los enunciados. Antes bien, sólo porque se ha producido el desocultamiento se hace posible que se den enunciados verdaderos.

El mundo es un ámbito de sentido en el que se insertan las cosas e instrumentos, en el que se inscriben los significados, actitudes y valoraciones particulares. El claro es la apertura en la que se iluminan las cosas. Las cosas que se ven son las que el claro pone de relieve, las que deja ver. Si el claro no proyectara luz sobre ellas, no se verían, o se verían de otro modo. Pero el mundo y el claro, como se viene repitiendo, no son sino el estado de descubierto, la situación alcanzada por la desocultación. Pues bien, en el mismo sentido en que el mundo posibilita la construcción de significados, y el claro hace posible ver las cosas, la *alétheia* permite la formulación de enunciados. Sólo cuando las cosas son visibles cabe hacer enunciados sobre ellas.

La desocultación equivale a constitución originaria del sentido, que se plasma en un nuevo horizonte. Ese nuevo horizonte genera nuevas preguntas, pues con ellas se busca

aprehender lo que desde ahí se vislumbra de insólito. Algunas de aquellas preguntas encuentran respuestas que se formalizan en enunciados. Pero no sólo genera preguntas: también expectativas, actitudes reflexivas y prácticas, valoraciones; en definitiva, formas de acceder a las cosas y de disponernos respecto a ellas, de redefinir nuestra presencia en el mundo. La constitución de sentido antecede al conocimiento teórico. ¿Merece la denominación de "verdad"?

Como se sabe, fue el propio Heidegger quien lo puso en duda, en 1964, en la conferencia titulada *El final de la filosofía y la tarea del pensar.* Allí afirma lo siguiente: "Interrogar en dirección de la *alétheia*, del no-encubrimiento como tal, no es plantearse la cuestión de la verdad. Por ello, el denominar verdad a la *alétheia*, en el sentido de *Lichtung,*, no estaba a la altura de lo que había que pensar y, por ello, representó tomar desde entonces un camino equivocado" (Heidegger, 1970: 148).

Conviene dejar claro que Heidegger no se desdice de todo lo que había expuesto sobre la *alétheia*, en tanto constitución de sentido o estado de descubierto. No niega su relevancia ni originariedad. Sigue manteniendo que es condición de posibilidad de la verdad de los enunciados o proposiciones. Sólo que el término de "verdad" queda restringido a la verdad de las proposiciones y, por tanto, se considera que no es propiamente atribuible a la *alétheia.* Sin embargo, muchos de los seguidores de Heidegger no han asumido esta corrección y continúan dándole el nombre de "verdad". Siguen pensando que la *alétheia* es una forma de verdad, la forma más originaria de verdad.

La discusión de este punto desborda por entero los límites de nuestra exposición. Para hacerse cargo del estado de la cuestión puede recurrirse, entre las publicaciones en castellano, a los textos recientes de Lafont (1997) y Cerezo Galán (2000). Por nuestra parte, seguimos opinando que el desocultamiento está referido a un orden de cuestiones no reductible a lo que entra en juego en la corrección de las proposiciones. Preferimos seguir atribuyéndole la denominación de "verdad", sin añadir una argumentación precisa que lo justifique, por el criterio lingüístico de que la verdad se dice de muchos modos y se manifiesta en registros diversos, de acuerdo con la intuición al respecto que incorpora el lenguaje común. Uno de tales modos es el de la verdad del descubrimiento, la verdad de ese ámbito de significación en el que se vive y se anticipan experiencias, desde el que se comprende sin que aún tenga lugar la formalización de enunciados.

El estado de descubierto (o situación de desocultamiento), se argumenta, no tiene valor de verdad porque carece de un funcionamiento binario, que incluya la posibilidad de ser tanto verdadero como falso. El estado de descubierto no parece que pueda ser falso. Pero para tener valor de verdad tendría que poder serlo. Igual que puede serlo una proposición. Ahora bien, cabe responder que una proposición es verdadera o falsa respecto a la cosa o al hecho de los que se predica. Lo es por adecuación a ellos. Pero el estado de descubierto carece de una referencia equivalente con la que pueda medirse o a la que deba ajustarse. No puede por tanto regirse por los patrones de la verdad proposicional.

Si es verdadero, lo es respecto a sí mismo. En tanto instancia última posibilitante del

sentido, no deja lugar al recurso a ninguna otra instancia con la que pudiera medirse, y desde la cual se justificaría su propia corrección. Más allá de él no hay nada (antes y después, habrá otra situación de desocultamiento). Con él se inicia la posibilidad de las preguntas y las respuestas acerca de las cosas que a partir de él y desde él se nos hacen presentes, empiezan a manifestarse. Por otro lado, el estado de descubierto no predetermina que las proposiciones que hagamos sobre las cosas sean verdaderas ni falsas. Es condición de posibilidad de las distintas proposiciones, no la pauta o criterio normativo de cada una de ellas.

Por último, ¿la *alétheia* es realmente la verdad propia del arte? Todo parece indicar que es ésa o no es ninguna otra. Si en algo hemos insistido a lo largo del libro es en que el arte no se ocupa de lo que hay, carece de referencia a lo dado. Cuando afronta objetos, personas o situaciones particulares, no lo hace para describirlos en su pura facticidad, sino para transmutarlos en verosímiles, envolviéndolos en la luz de una significación antes inexistente. Deja para otros dominios del conocimiento la elaboración de los enunciados, la correspondencia con la facticidad de las cosas y el estado de los hechos. A partir de ahí comienza a delimitarse la verdad artística.

El arte se sitúa en el espacio intermedio entre lo existente y lo posible, entre lo que ya hay y lo que está por venir, entre lo que fácticamente es y lo que podría ser. Y al situarse ahí, crea una dialéctica entre lo real y lo posible, un entrecruzamiento de ambos polos. Desde las posibilidades que entrevé, al mismo tiempo que pone al descubierto las limitaciones de lo real, saca a la luz potencialidades ocultas, que desbordan los márgenes de lo dado.

Por una parte, la mirada artística transforma lo que ve, le da una nueva presencia significativa. Por otra, la obra de arte está siempre a la busca de realidades alternativas: imagina de qué otro modo podrían ser las cosas, qué nueva atmósfera podría envolverlas, qué otros comportamientos podrían darse. Busca lo irreal que anida en la realidad como posibilidad no actualizada. Por ello el arte tiene siempre algo de salto hacia lo nuevo, un salto en el que algo se inaugura o inicia. Así, el contenido de verdad de la obra no puede encontrar una confirmación externa. La verdad se cumple en la propia obra: en sus ofertas, en sus anticipaciones.

Lo que importa en el arte es el ambiente global de comprensión que genera. Activa nuestras facultades anímicas, agudiza la capacidad de ver y entender. Pero si provoca ese efecto, es porque la obra en sí misma descubre y da forma a algo. Aunque se trate menos de una información concreta y particularizada que de un horizonte desde el que se ve y comprende. Si la obra es verdadera es por su poder de revelación, por la visibilidad que aporta el horizonte descubierto. El horizonte introduce nuevas perspectivas, amplía el campo visual, hace que las cosas aparezcan o se nos muestren desde ángulos imprevistos. Esa nueva aparición o mostración no reitera ni se corresponde con la facticidad inmediata de las cosas, sino que desentraña otras posibilidades de ser: apunta a la condición de posibilidad de lo existente, al ser de las cosas. Creemos que el concepto de *alétheia* es el que mejor da cuenta de esta última delimitación de la verdad artística.

Con dicho concepto se explica que lo esencial del arte es su capacidad de

descubrimiento y anticipación, de prefigurar disposiciones para ver y perspectivas desde las que se mira. Y todo eso ocurre porque a través del mundo instaurado por la obra de arte se abre un nuevo campo de sentido. De ese mundo dimana una luz que nos permite entender y resituarnos en nuestro mundo histórico. En otras palabras, el arte contribuye a despejar el bosque, abre pasajes en la espesura, nos conduce hasta un claro.

Bibliografía

Adorno, T. W. (1971): *Teoría estética.* Taurus. Madrid.

Agamben, G. (1998): *El hombre sin contenido.* Altera. Barcelona.

Apel, K-O. (1981): "Intentions, Conventions, and Reference to Things: Dimensions of Understanding Meaning in Hermeneutics and in Analytic Philosophy of Language", en Parret, H. (ed.), *Meaning and Understanding.* De Gruiter. Berlin.

— (1986): *Estudios éticos.* Alfa. Barcelona.

Aristóteles (1974): *Poética.* Gredos. Madrid.

Aumont, J. (2001): *La estética hoy.* Cátedra. Madrid.

Bahr, H. (1988): *Expresionismo.* Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Murcia.

Baxandall, M. (1989): *Modelos de intención.* Hermann Blume. Madrid.

Beardsley, M. C. (1970): *The Possibility of Criticism.* Wayne State University Press. Detroit.

— (1981): *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism.* Hackett. Indianapolis.

— (1982): "Redefining Art", en Wreen, M. y Callen, D. (eds.), *The Aesthetic Point of View.* Cornell University Press. Ithaca.

Black, M. (1983): "¿Cómo representan las imágenes?", en Gombrich, E. H., Hochberg, J. y Black, M., *Arte, percepción y realidad.* Paidós. Barcelona.

Bodei, R. (1998): *La forma de lo bello.* Visor. Madrid.

Bourdieu, P. (1993): *Las reglas del arte.* Anagrama. Barcelona.

Bryson, N. (1991): *Visión y pintura. La lógica de la mirada.* Alianza Editorial. Madrid.

Carroll, N. (1992): "Art, Intention and Conversation", en Iseminger, G. (ed.), *Lntention and Lnterpretation.* Temple University Press. Filadelfia.

Cerezo Galán, P. (1984): *La voluntad de aventura.* Ariel. Barcelona.

— (1995): "Poesía y pensamiento en la experiencia de la palabra según Heidegger", en Fraijó, M. y Masiá, J. (eds.), *Cristianismo e Llustración.* UPCO. Madrid.

— (1998): "El claro del mundo: del logos al mito (en el sendero de M. Heidegger)", en *Nuevo romanticismo: la actualidad del mito.* Fundación Juan March. Madrid.

— (2000): "Variaciones sobre la *alétheia.* La cuestión ontológica de la verdad en M. Heidegger", en Frápolli, M. J. y Nicolás, J. A. (eds.), *El valor de la verdad. Hermenéutica, semántica, política.* Comares. Granada.

Chalmers, A. E (1982): *¿Qué es esa cosa llamada ciencia?* Siglo XXI. Madrid.

Collingwood, R. G. (1960): *Los principios del arte.* FCE. México.

Croce, B. (1967): *Breviario de Estética.* Espasa-Calpe. Madrid.

— (1997): *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general.* Agora. Málaga.
— (1990): *Aesthetica in nuce. Breviario di estética.* Adelphi. Milán.
Danto, A. (1964): "The Artworld". *The Journal of Philosophy,* 61: 571-84.
— (1981): *The Transfiguration of the Commonplace.* Harvard University Press. Cambridge (Mass.).
— (1986): *The Philosophical Disenfranchisement of Art.* Columbia University Press. Nueva York.
— (1990): *Encounters & Reflections. Art in the Historical Present.* University of California Press. Berkeley.
— (1992): *Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Post-Historical Perspective.* Farrar Straus Giroux. Nueva York.
— (1994): *Embodied Meanings. Critical Essays & Aesthetic Meditations.* Farrar Straus Giroux. Nueva York.
— (1997): *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History.* Princeton University Press. Princeton.
— (2001): "Seeing and Showing", en *Symposium: The Historicity of the Eye. The Journal of Aesthetics and Art Criticism,* 59: 1-44.
Davidson, D. (1992): *Mente, mundo y acción.* Paidós. Barcelona.
Davies, S. (1991): *Definitions of Art.* Cornell University Press. Ithaca.
Derrida, J. (1978): *La vérité en peinture.* Flammarion. Paris.
Dewey, J. (1949): *El arte como experiencia.* FCE. Mexico.
Dickie, G. (1971): *Aesthetics: An Lntroduction.* The Bobbs-Merrill Company. Indianapolis.
— (1974): *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis.* Cornell University Press. Ithaca.
— (1984): *The Art Circle: A Theory of Art.* Flaven Publications. Nueva York.
— (1993a): "A Tale of Two Artworlds", en Rollins, M. (ed.), *Danto and his Critics.* Black-well. Oxford and Cambridge.
— (1993b): "An Artistic Misunderstanding". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism,* 51:69-71.
— (1997): "Art: Function or Procedure -Nature or Culture?". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism,* 55: 19-28.
— (1988a): *Evaluating art.* Temple University Press. Philadelphia.
— (1998b): "Wollheim's Dilemma". *British Journal of Aesthetics,* 38: 127-135.
Dickie, G. y Wilson, W. K. (1995): "The Intentional Fallacy: Defending Beardsley". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism,* 53: 233-250.
Dufrenne, M. (1982): *Fenomenología de la experiencia estética, I.* Fernando Torres. Valencia.
— (1983): *Fenomenología de la experiencia estética, II.* Fernando Torres. Valencia.
Ferry, L. (1990): *Homo Aestheticus. Linvention du gout a Page démocratique.* Bernard Gras-set. París.
Fiedler, K. (1958): *De la esencia del arte.* Nueva visión. Buenos Aires.

Fish, S. (1980): *Is There a Text in This Class?* Harvard University Press. Cambridge and Londres.
Fodor, J. A. (1993): "*Déjá vu* All Over Again: How Dantos Aesthetics Recapitulates the Philosophy of Mind", en Rollins, M. (ed.), *Danto and his Critics.* Blackwell. Oxford y Cambridge.
Formaggio, D. *(1976): Arte.* Labor. Barcelona.
— (1992): *La uMuerte del arteny la Estética.* Grijalbo. Mexico.
Gadamer, H.-G. (1977): *Verdad y método.* Ediciones Sígueme. Salamanca.
— (1991): *La actualidad de lo bello.* Paidós. Barcelona.
— (1992): *Verdad y método, II.* Ediciones Sígueme. Salamanca.
— (1993): *Poema y diálogo.* Gedisa. Barcelona.
— (1996): *Estética y hermenéutica.* Tecnos. Madrid.
— (1998): *Arte y verdad de la palabra.* Paidós. Barcelona.
García Alonso, R. (1997): *El náufrago ilusionado. La estética de José Ortega y Gasset.* Siglo XXI. Madrid.
García Leal, J. (1993a): *Arte y conocimiento.* Universidad de Granada. Granada.
— (1995b): *Arte y experiencia.* Comares. Granada.
— (1998): "Verdad en el arte", en Nicolás, J. A. y Frápolli, M. J. (eds.), *Experiencia y verdad.* Comares. Granada.
— (1999): "La filosofía del arte de Arthur C. Danto". *Contrastes. Revista interdisciplinar de filosofía*, 4: 71-98.
— (2001): "El expresionismo estético, una forma de idealismo", en Nicolás, J. A. y Frápolli, M. J. (eds.), *Evaluando la modernidad. El legado cartesiano en el pensamiento actual.* Comares. Granada.
Gehlen, A. (1994): *Imágenes de época. Sociología y Estética de la pintura moderna.* Península. Barcelona.
Genette, G. (1993): *Ficción y dicción.* Lumen. Barcelona.
— (1997): *La obra del arte, I. Lnmanenciay trascendencia.* Lumen. Barcelona.
— (2000): *La obra del arte, II. La relación estética.* Lumen. Barcelona.
Gombrich, E. H. (1979): *Arte e ilusión.* Gustavo Gili. Barcelona.
Goodman, N. (1972): *Problems and Projects.* The Bobbs-Merrill Company. Nueva York.
— (1976): *Los lenguajes del arte.* Seix Barral. Barcelona.
— (1990): *Maneras de hacer mundos.* Visor. Madrid.
— (1995): *De la mente y otras materias.* Visor. Madrid.
—y Elgin, C. (1988): *Reconceptions in Philosophy and other Arts and Sciences.* Routledge. Londres.
Greenberg, C. (1979): *Arte y cultura.* Gustavo Gili. Barcelona.
Grice, H. P. (1991): "Significado e intención", en Valdés Villanueva, L. M. (ed.), *La búsqueda del significado.* Tecnos. Madrid.
Habermas, J. (1987): *Teoría de la acción comunicativa, I.* Taurus. Madrid.
— (1989): *Teoría de la acción comunicativa: complementos y estudios previos.*

Cátedra. Madrid.
Hamburger, K. (1995): *La lógica de la literatura.* Visor. Madrid.
Harman, G. (1991): "Semántica del rol conceptual", en Valdés Villanueva, L. M. (ed.), *La búsqueda del significado*. Tecnos. Madrid.
Hegel, G. W. F. (1989): *Lecciones sobre la estética.* Akal, Madrid.
Heidegger, M. (1970): "El final de la filosofía y la tarea del pensar", en Varios autores, *Kierke-gaard vivo.* Alianza Editorial. Madrid.
— (1983): *Lnterpretaciones sobre la poesía de Holderlin.* Ariel. Barcelona.
— (1993): "La proveniencia del arte y la determinación del pensamiento". *Er. Revista de filosofía,*, 15: 171-187.
— (1994): *Conferencias y artículos.* Serbal. Barcelona.
— (1995a): "El origen de la obra de arte", en Heidegger, M., *Caminos de bosque.* Alianza Editorial. Madrid.
— (1995b): "La época de la imagen del mundo", en Heidegger, M., *Caminos de bosque.* Alianza Editorial. Madrid.
— (1997): *Ser y tiempo.* Editorial Universitaria. Santiago de Chile.
— (2000): *Nietzschey LylL.* Destino. Barcelona.
Herrnstein Smith, B. (1993): *Al margen del discurso.* Visor. Madrid.
Hirsch, E. D. (1967): *Validity in Lnterpretation.* Yale University Press. New Haven.
Hofmann, W. (1992): *Los fundamentos del arte moderno.* Península. Barcelona.
Hofmannsthal, H. (1981): *Carta de Lord Chandos.* Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Murcia.
Hospers, J. (1966): "Art and Reality", en Hook, S. (ed.), *Art and Philosophy.* New York University Press. Nueva York.
— (1980): *Significado y verdad en el arte.* Fernando Torres. Valencia.
Ingarden, R. (I960): *Das literarische Kunstwerk.* Max Niemeyer. Tübingen.
Iser, W. (1987): *El acto de leer.* Taurus. Madrid.
— (1991): *Das Fiktive und das Lmaginaire. Perspektiven literarischer Anthropologie.* Suhrkamp. Frankfurt am Mein.
Jakobson, R. (1984): "Lingüística y poética", en Jakobson, R., *Ensayos de lingüística general.* Ariel. Barcelona.
Janik, A. y Toulmin, S. (1974): *La Viena de Wittgenstein.* Taurus. Madrid.
Jauss, H. R. (1986): *Experiencia estética y hermenéutica literaria.* Taurus. Madrid.
Juhl, P. D. (1980): *Lnterpretation. An Essay in the Philosophy of Literary Criticism.* Princeton University Press. Princeton.
Kandinsky, V. (1982): *De lo espiritual en el arte.* Barral Editores. Barcelona.
Kant, I. (1977): *Crítica del juicio.* Espasa-Calpe. Madrid.
Kennick, W. (1958): "Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?". *Mind*, 27: 317-334.
Klein, R. (1982): *La forma y lo inteligible.* Taurus. Madrid.
Knapp, S. y Michaels, W. (1985): "Against Theory", en Mitchell, W. J. (ed.), *Against Theory: Literary Studies and the New Pragmatism.* University of Chicago Press.

Chicago.
— (1987): "Against Theory 2: Hermeneutics and Deconstruction". *Critical Inquiry,* 14: 49-58.
Lafont, C. (1997): *Lenguaje y apertura del mundo.* Alianza Editorial. Madrid.
Lessing, G. E. (1977): *Laocoonte.* Editora Nacional. Madrid.
Levinson, J. (1992): "Intention and Interpretation: A last Look", en Iseminger, G. (ed.), *Intention and Interpretation.* Temple University Press. Filadelfia.
Lyas, C. (1992): "Vittgensteinian Intentions", en Iseminger, G. (ed.), *Intention and Interpretation.* Temple University Press. Filadelfia.
Lyotard, J-F. (1987a): *La posmodernidad.* Gedisa. Barcelona.
— (1987b): *El entusiasmo. Crítica kantiana de la historia.* Gedisa. Barcelona.
Maillard, C. (1998): *La razón estética.* Laertes. Barcelona.
Mandelbaum, M. (1965): "Family Resemblances and Generalization Concerning the Arts". *The American Philosophical Quarterly*, 2: 219-228.
Merleau-Ponty, M. (1964): *Signos.* Seix Barral. Barcelona.
— (1977): *El ojo y el espíritu.* Paidós. Buenos Aires.
Margolis, J. (1980): *A rt and Philosophy.* The Harvester Press. Brighton.
— (ed.) (1978): *Philosophy Looks at the Arts.* Temple University Press. Filadelfia.
Menke, C. (1997): *La soberanía del arte.* Visor. Madrid.
Molinuevo, J. L. (1994): *La ambigüedad de lo originario en Martin Heidegger.* Novo Sécu-lo. Iria Flavia.
— (1998): *El espacio político del arte.* Tecnos. Madrid.
Mukarovsky, J. (1977): "Lenguaje estándar y lenguaje poético", en Mukarovsky, J., *Escritos de estética y semiótica del arte.* Gustavo Gili. Barcelona.
Nietzsche, F. (1967): *La voluntad de poderío*, en Obras Completas, II. Aguilar. Madrid.
Olsen, S. (1987): *The End of Literary Theory.* Cambridge University Press. Cambridge y Londres.
Ortega y Gasset, J. (1986): *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética.* Revista de Occidente en Alianza Editorial. Madrid.
Paz, O. (1967): *Corriente alterna.* Siglo XXI. México.
— (1978): *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp.* Era. México.
Peacocke, Ch. (1987): "Depiction". *The Philosophical Review,* 96: 383-410.
Pratt, M. L. (1977): *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse,* Indiana University Press. Bloomington.
Putnam, H. (1991): "El significado de significado'", en Valdés Villanueva, L. M. (ed.), *La búsqueda del significado.* Tecnos. Madrid.
Renaut, A. (1993): *La era del individuo.* Destino. Barcelona.
Richards, I. A. (1967): *Lectura y crítica,* Seix Barral. Barcelona.
Ricoeur, P. (1975): *La métaphore vive.* Seuil. París.
— (1986): *Du texte a Paction.* Seuil. París.
— (1987): *Tiempo y narración, I - II.* Ediciones Cristiandad. Madrid.
— (1996): *Tiempo y narración, III.* Siglo XXI. México.

Rollins, M. (ed.) (1993): *Danto and his Critics.* Blackwell. Oxford y Cambridge.
Romero de Solis, D. (1981): *Poíesis.* Taurus. Madrid.
Rosebury, B. (1997): "Irrecoverable Intentions and Literary Interpretation". *British Journal of Aesthetics,* 37: 13-30.
Rosenberg, H. (1939): *The Tradition of the New.* Horizon Press. Nueva York.
Rubert de Ventos, X. (1969): *Teonas de la sensibilidad.* Península. Barcelona.
Russell Hanson, N. (1977): *Patrones de descubrimiento. Observación y explicación.* Alianza Editorial. Madrid.
Santayana, G. (1999): *El sentido de la belleza.* Tecnos. Madrid.
Schaeffer, J-M. (1992): *Part de l'age moderne.* Gallimard. París.
— (1996): *Les célibataires de lArt.* Gallimard. París.
Schier, E (1986): *Deeper into Pictures: An Essay on Pictorial Representation.* Cambridge University Press. Cambridge y Nueva York.
Searle, J. (1975): "The Logical Status of Fictional Discourse". *New Literary History*, 6: 319-332.
— (1991a): "¿Qué es un acto de habla?", en Valdés Villanueva, L. (ed.), *La búsqueda del significado.* Tecnos. Madrid.
— (1991b): "Response: Meaning, Intentionality, and Speech Acts", en. Le Pore, E. y Van Gulick, R. (eds.): *John Searle and His Critics.* Basil Blackwell. Cambridge (Ma.).
— (1992): *Lntencionalidad. Un ensayo en la filosofía de la mente.* Tecnos. Madrid.
— (1996): *El redescubrimiento de la mente.* Crítica. Barcelona.
Shklovski, V. (1973): "El arte como procedimiento", en Varios autores, *Formalismo y vanguardia. Textos de los formalistas rusos.* Comunicación. Madrid.
Sibley, E (1959): "Aesthetic Concepts". *The Philosophical Review,* 68: 421-450.
— (1965): "Aesthetic and Nonaesthetic". *The Philosophical Review,* 74: 135-159.
Silver, P. W. (1978): *Fenomenología y razón vital.* Alianza Editorial. Madrid.
Sircello, G. (1972): *Mind and Art: An Essay on the Varieties of Expression.* Princeton University Press. Princeton.
Stecker R. (1997): *Artworks: Definition, Meaning, Value.* Pennsylvania University Press. Pennsylvania.
Steiner, G. (1988): *Presencias reales.* Destino. Barcelona.
Taylor, Ch. (1996): *Fuentes del yo. La construcción de la identidad moderna.* Paidós. Barcelona.
Tilghman, B. R. (1984): *But is it Art?.* Basil Blackwell. Oxford.
Todorov, T. (1991): *Teonas del símbolo.* Monte Avila. Caracas.
Trías, E. (1982): *Lo bello y lo siniestro.* Seix Barral. Barcelona.
— (1983): *Filosofía del futuro.* Ariel. Barcelona.
— (1985): *Los límites del mundo.* Ariel. Barcelona.
— (1988): *La aventura filosófica.* Mondadori. Madrid.
— (1991): *Lógica del límite.* Destino. Barcelona.
— (1998): *Vértigo y pasión.* Taurus. Madrid.

Valéry, P. (1990): *Teoría poética y estética.* Visor. Madrid.
Walton, K. L. (1990): *Mimesis as Make-Believe.* Harvard University Press. Cambridge (Mass.) y Londres.
Wellmer, A. (1993): *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad.* Visor. Madrid.
Weitz, M. (1936): "The Role of Theory in Aesthetics". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 13: 27-35.
— (1977): *The Opening Mind.* University of Chicago Press. Chicago.
Wittgenstein, L (1988): *Investigaciones filosóficas.* Crítica. Barcelona.
Wimsatt, W. K. y Beardsley, M. C. (1978): "The Intentional Fallacy", en Margolis, J. (ed.), *Philosophy Looks at the Arts.* Temple University Press. Philadelphia.
Wollheim, R. (1972): *El arte y sus objetos.* Seix Barral. Barcelona.
— (1974): *On Art and the Mind.* Harvard University Press. Cambridge (Mass.) y Londres.
— (1980): "Seeing-as, seeing-in, and pictorial representation", ensayo añadido a 2.ª ed. de *Art and its objects.* Cambridge University Press. Nueva York.
— (1993): *The Mind and Its Depths.* Harvard University Press. Cambridge (Mass.) and Londres.
— (1997): *La pintura como arte.* Visor. Madrid.
— (1998): "On Pictorial Representation", en *Symposium: Wollheim on Pictorial Representation. The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 56: 217-240.
Wolterstorff, N. (1980): *Works and Worlds of Art.* Clarendon Press. Oxford.
Worringer, W. (1953): *Abstracción y naturaleza.* FCE. Mexico.
Yanal, R. (ed.) (1994): *Institutions of art: Reconsiderations of George Dickies philosophy.* Pennsylvania State University Press. Pennsylvania.
Zúñiga García, J. F. (1995): *El diálogo como juego. La hermenéutica filosófica de Hans-Georg Gadamer.* Universidad de Granada. Granada.

HERMENEIA

El porvenir de la razón en la era digital
José Luis González Quirós

Debate en torno a la posmodernidad
Modesto Berciano Villalibre

La tentación pitagórica.
Ambición filosófica y anclaje matemático
Víctor Gómez Pin

El enigma de la representación
Alejandro Llano

El tiempo cosmológico
Carmen Mataix Loma

Teoría de la cultura
Javier San Martín Sala

Introducción a la teoría de la verdad
Miguel García-Baró

El retorno del mito
José M.ª Mardones

Ética y decisión racional
Gilberto Gutiérrez

El inconsciente: existencia y diferencia sexual
Jorge Alemán y Sergio Larriera

Metamorfosis del lenguaje
Manuel Maceiras Fafián

Índice

Portada 2
Créditos 4
Índice 7
Presentación 9
1 Problemas de la definición del arte 11
1.1. ¿Cualquier cosa puede ser una obra de arte? 11
1.2. Del reconocimiento a la explicación del arte 16
1.3. La idea hipostasiada de Arte 22
1.4. Condiciones necesarias y cierre extensional 26
2 Algunas definiciones actuales de arte 33
2.1. Definición institucional 33
2.1.1. Primera versión 35
2.1.2. Segunda versión: lo institucional y lo intencional 42
2.2. Definición intencional 46
2.2.1. Intención de comunicarse 50
2.2.2. Lo intencional y lo semántico 54
2.3. Definición funcional 60
2.3.1. Funcionalismo estricto 61
2.3.2. Lo funcional y lo intencional 65
2.4. Definición simbólica 69
3 El lenguaje artístico 79
3.1. El acto de habla y el texto literario 80
3.2. Rasgos distintivos del lenguaje literario 84
3.3. La comunicación de los textos literarios 91
3.4. Intención y significado artísticos 97
3.5. Síntomas de lo estético 115
3.6. Cualidades estéticas 121
4 Expresión artística y subjetividad 134
4.1. El diagnóstico hegeliano 135
4.2. Distintas figuras de la subjetividad 139
4.3. La subjetividad en los movimientos expresionistas 144
4.4. ¿Significado lingüístico o prelingüístico? 153

5 Teorías de la expresión 164
5.1. La teoría clásica de la expresión 164
5.2. La acción expresiva del artista 169
5.3. Del sentimiento vivido al sentimiento como medio de expresión 180
5.4. El contenido expresivo de la obra 187
6 Realismo y representación 197
6.1. El ideal del realismo 197
6.2. Los supuestos del realismo 200
6.3. La quiebra del realismo 209
6.4. Teoría perceptualista de la representación 217
7 Representación y verdad 228
7.1. La representación transformadora 228
7.2. La construcción de mundos artísticos 236
7.3. Verdad como coherencia y verdad pragmática 241
7.4. La apertura de un mundo histórico 250
Bibliografía 259